



الكاريكاتير 24

الفاوون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنة
الرابعة

38

الأحد 1 أيار 2011

خليبنيكوف أستاذ مايكوفسكي: تعويذة بواسطة الضحك (7)

توفيق صايغ الكركدن المحاصر (4)

موقف الفاوون

مَنْ يُصَدِّقُ أَنْ بَيْتَ مُحَمَّدٍ مَهْدِي الْجَوَاهِرِي فِي الْعِرَاقِ سَيُهْدَمُ لِيُقَامَ مَكَانَهُ مَبْنَى تِجَارِي؟ «مركز الجواهري» في براغ، الذي كشف عن الأمر، أَكَّدَ أَنَّ بَيْتَ الْجَوَاهِرِي فِي حَيِّ الصَّحَافِيِّينَ قَرَبَ «سَاحَةِ النُّسُور» بِبَغْدَادِ اشْتَرَاهُ رَجُلُ أَعْمَالٍ سَيَقُومُ بِهِدْمِهِ قَرِيباً لِإِنْشَاءِ مَبْنَى آخَرَ مَكَانَهُ.

نَحْنُ نَسْأَلُ: أَلَا يَكْفِي مَا تَتَعَرَّضُ لَهُ الثَّقَافَةُ الْعِرَاقِيَّةُ مِنْ مَخْطُطِ تَهْمِيشٍ مَنْظَّمٍ، حَتَّى يَأْتِيَ الْيَوْمُ مِنْ يُدْمَرُ أَمْكُنَةُ كَانَ يَجِبُ أَنْ تَكُونَ نِقَاطُ عِلَامٍ فِي تَارِيخِ تِلْكَ الثَّقَافَةِ؟

ثُمَّ مَا الْفَرْقُ بَيْنَ الْعَمَلِ الْإِرْهَابِيِّ الَّذِي دُمِّرَ «شَارِعُ الْمُتَنَبِّي» سَنَةَ 2007، وَبَيْنَ هَذَا الْعَمَلِ؟ أَوْ مَا الْفَرْقُ بَيْنَ الْإِرْهَابِ الَّذِي دُمِّرَ بَيْتُ جَبْرَا إِبْرَاهِيمَ جَبْرَا قَبْلَ بَضْعَةِ أَشْهُرٍ فِي «حَيِّ الْمَنْصُورِ» وَبَيْنَ هَذَا الْعَمَلِ؟

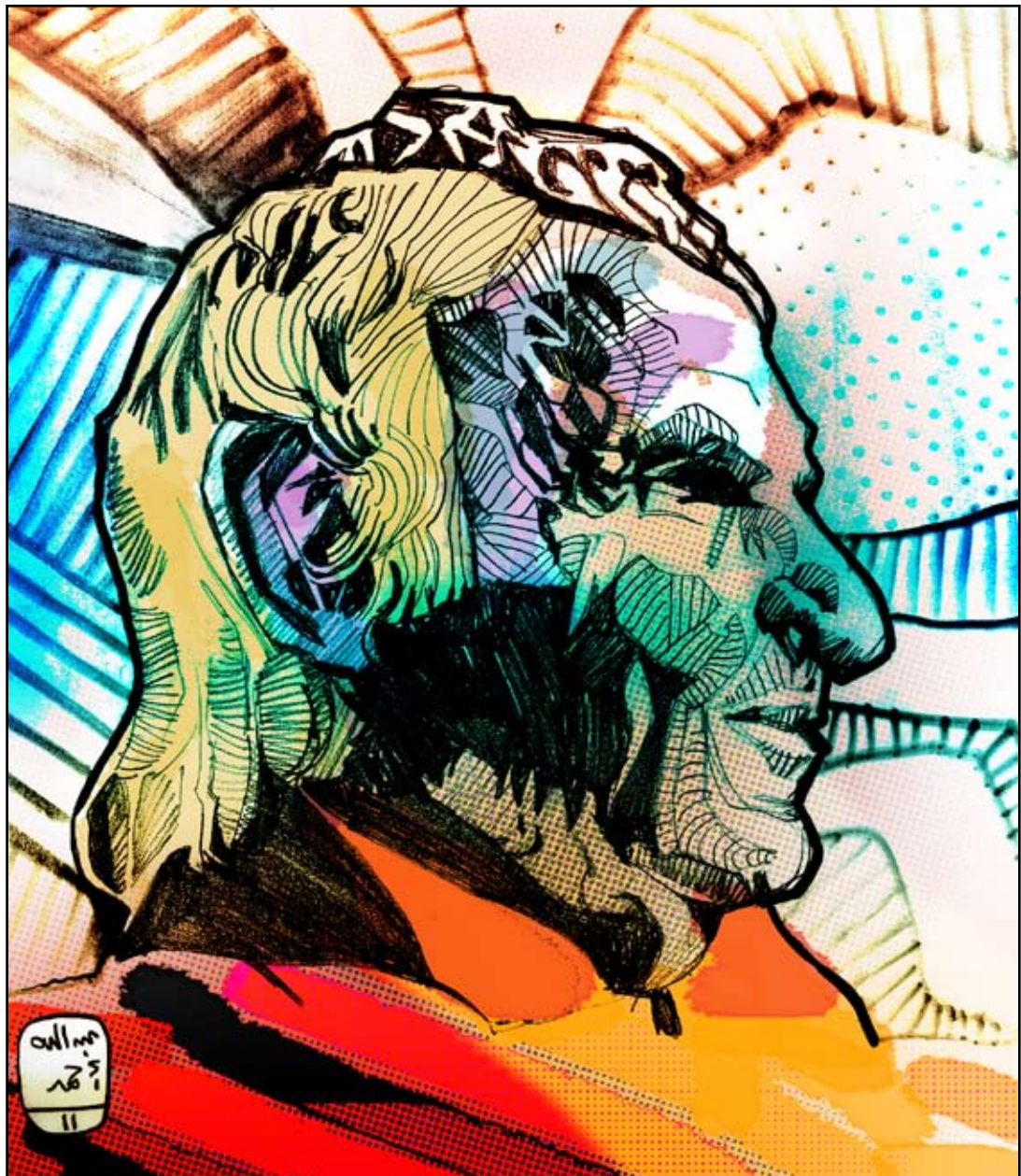
لِلْأَسَفِ، لَا نَجِدُ بَيْنَ هَذِهِ الْحَوَادِثِ الثَّلَاثِ إِلَّا خِيطَ جَامِعٍ، أَلَا وَهُوَ اسْتِهْدَافُ الثَّقَافَةِ الْعِرَاقِيَّةِ وَرَمُوزِهَا وَمَعَالِمِهَا.

هَلْ يَجُوزُ لِلْعِرَاقِ الَّذِي هُوَ الْبَيْتُ التَّارِيخِيُّ لِلشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ أَنْ تُهْدَمَ بِيُوتُ شَعْرَائِهِ؟! حُرِّمَ الْجَوَاهِرِيُّ مِنْ بَيْتِهِ فِي حَيَاتِهِ، وَهِيَ هِيَ يُحْرَمُ مِنْهُ فِي مَوْتِهِ.

ملاحظة: «الفاوون» في صدد جمع توافيق ألف مثقف عربي في حملة تحت عنوان «لا لتشريد الجواهري»، للضغط على الحكومة العراقية للتدخل ووقف عملية الهدم، بل وتحويل البيت إلى متحف خاص بالشاعر الكبير. للتوقيع: أرسل الاسم إلى العنوان الآتي:

info@alghawoon.com

لا لتشريد الجواهري





أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها

ماهر شرف الدين

المثقف القديم

فاجأنا الصديق الأستاذ جان دايه بمقالة غريبة في جريدة «النهار» (10 نيسان 2011) يتحدّث فيها بكل راحة ضمير عن مشاركته في مؤتمر انعقد عام 1995 حول «إبداع» معمر القذافي! معذراً ما حصل من إهانات (سمّاها «مفاجآت»!)، واصفاً للقراء لقاءه بالقذافي رفقة «مئة كاتب يجلسون القرفصاء» في خيمة العقيد... الذي ازدهام جميعاً فتغيّب عن «جلسات المؤتمر بما في ذلك جلسنا الافتتاح والختام»!

الباحث المعروف الذي أخذ الأمر على أنه مسألة طبيعية، وموضع تندّر، لم يقرأ جيداً - على ما يبدو - التحوّلات الكبيرة التي تحدث في العالم العربي. لم ينتبه إلى أن منظومة كاملة من الأفكار والنماذج بدأت بالانهيار... وعلى رأسها تعاملُ المثقّف مع نفسه ودوره بهذه الحقّة.

ما قرأته في مقالة جان دايه، ليس المثال الوحيد على ما أريد قوله. فقبله بأربعة أيام كتبّ الشاعرة الأردنية زكية أبو ريشة مقالاً أكثر غرابية بعنوان «نحب الملك ونكره النظام» (القدس العربي، 6 نيسان 2011)، تفتتحه كالآتي: «نحن نحبّ الملك، فهو رأس الوطن ورمزه أيضاً. هو والعلم الأردنيّ رمزان مجرّدان عاليان مصوّنان لا يُمسّان ولا يُناقشان»!

وإذا كنت لا أفهم كيف لمثقف أن يستخدم جملة «لا يُناقش»، كما يستخدمها أيّ شيخ دين متطرّف وأُمّي، فكيف لي أن أفهم ترويج المثقّف العربي للأكذوبة الشائعة والباطخة في كل البلدان العربية عن أن الرئيس أو الملك أو السلطان من دُعاة الإصلاح لكنّ من حولهم يرفضون ذلك! فلنقرأ: «النظام الذي نكرمه ليس النظام الملكيّ الذي نريده (...) النظام الذي نكرهه هو ذاك الذي كلما قال الملك: الإصلاح، كان يضع في أذنيه سمّاًعات تُسمعه هدير الجماهير المنادية بحياته»!

ولن أتابع أكثر في استلال الأمثلة المعبّية من هذا المقال المليء بعبارات من مثل: «نحن نحبّ الملك الشاب الذي تربّى على حب الناس»، «نحبّ الملك رمز استقرارنا»، «نريدُ المَلَكِيّة»... لأنني تذكّرتُ حادثة أبلغ تعبيراً من كل ما سبق قوله، وملخصُها أنني أثناء بحثي عن طريقة للحصول على جواز سفر (إلى اليوم أنا محروم من جواز سفري السوري بسبب كتاب «أبي البعثي» ومقالاتي السابقة في «ملحق النهار»، فوجئتُ بإحدى الصديقات تعرض عليّ الحلّ الآتي: «اكتبْ مقالة امدح بها الرئيس بشار الأسد فتُحل المشكلة»!!

الصديقة، التي تنتمي إلى جيل جان دايه، عرضت اقتراحها بكل صدق وعفوية، دون أن تُفكّر أن في الأمر إهانة كبيرة لي للطريق الذي اخترته. وأنا - رغم صدمتي الحقيقية بالخفّة التي طرحت بها اقتراحها المُهين - لم أرّد عليها بكلام قاسٍ، واكتفيتُ بالإبتسام والصمت، لأنني لحظتها قلت في نفسي: إنها من نوع المثقّف القديم.

قدّم الأفكار والنموذج، لا الزمن، هو ما أعنيه طبعاً بكلامي على المثقف القديم. فكّم بين أبناء جيلي من مثقفين قدماء بأفكارهم البالية عن معنى المثقف ودوره، لم يتوانوا عن مديح زعماء وساسة، مقابل وظيفة أو مبلغ من المال أو حتى النقاط صورة.

وهنا عليّ الاعتراف بأن أكثر اسم آلمني وجوده بين الأسماء الكثيرة التي امتدحت العقيد القذافي مقابل أعطيات مالية، هو اسم ميرال طحاوي. لماذا؟ لأنها شابة تحديداً.

فأنا لا أستطيع تخيّل الشباب عديماً من العنفوان الأخلاقي ومن ضمير أكثر توقّفاً. لا أستطيع فهم كيف يمكن لأديب شاب بيع نفسه وقلمه من أول الطريق.

الثورة العربية الحاصلة اليوم، لم تكشف فقط فساد ووضاعة الطبقة السياسية التي تحكمنا، بل أيضاً كشفت تهافت المثقف العربي والوضع المأسوي الذي تحياه الثقافة العربية.

ولولا استثناءات قليلة، لكننا تماماً أمام صبية يدافعون عن الأنظمة من جهة، ويطرأقون التهم والمزايدات والبطولات الوهمية من جهة أخرى، لا أمام مثقفين يضطلعون بدورهم التاريخي في مفصل تاريخي لا يتكرّر.

لذلك، وعوض أن تكون بيانات المثقفين المواكبة للثورة شهادةً حيّة على دور المثقف القيادي، باتت شهادة هزليّة على الدور الهزلي الذي ارتضاه المثقف العربي لنفسه. فعلى سبيل المثال صدر منذ أيام (28 نيسان 2011) بيان يُدين مجازر النظام السوري، وأول موقعه هو الشاعر العُماني الصديق سيف الرجحي الذي لم نر اسمه في أي بيان يُدين جرائم السلطان العُماني ضدّ المتظاهرين السلميين. لا بل إنه في مجلته «نزوى» لا يذكر اسم السلطان إلا على الشكل التألّهي الآتي: «جلالة السلطان قابوس بن سعيد المُعظّم حفظه الله ورعاه»!!

ومن بين الموقعين على البيان أيضاً الشاعرتان السعوديتان فوزية أبو خالد وعبير زكي التان لم نسمع رأيهما في جرائم

النظام السعودي بحق مواطنيه، والذي هو بلا شك أسوأ نظام قمعيّ في القرن الواحد والعشرين.

وبالمثل، كانت حماسة المثقفين السوريين كبيرة في إصدار البيانات وتوقيعها دعماً لثورتَي تونس ومصر، لكن ما إن وصلت الثورة إلى سوريا حتى لم نعد نسمع إلا الشيء القليل القليل، رغم أن حجم العنف الذي يرتكبه النظام السوري أكبر بما لا يُقاس مع عنف النظامين التونسي والمصري السابقين.

الشاعر السوري نزيه أبو عفش يكتب على صفحته في «فيس بوك» بأنه يعرف سلفاً أن اسمه سيوضّع على قائمة العار! مع ذلك يستمرّ في موقفه المُخزي من الأحداث الجارية، مختزلاً ما يجري في سوريا بمجرّد خلاف على الملكيّة: «لماذا تطبلون متّى أن أكون سعيداً؟ البيت كلّهُ يوشك أن يتهدّم فوق رؤوس ساكنيه، وأنتم تختصمون على مَن يحق له أن يحمل المفاتيح»!! كما كتب على «فيس بوك» أيضاً.

كلام كهذا ليس تضليلاً فحسب، بل ويفتقد إلى الدرجة الدنيا من النزاهة. وإذا ما أردتُ الذهاب أكثر من ذلك أقول إنه ينبع - مع كل أسف - من حسّ طائفي. وهذه قضية خطيرة كشفتها الأحداث الأخيرة، حيث وقع العديد من المثقفين السوريين الذين ينتمون إلى أقاليم دينية في شرك الترويج لدعاية السلطة عن أن النظام الحالي هو السدّ المانع للاقتتال الطائفي، أو بالأصحّ لثأر «الأكثرية» من الأقليات كما يفكر ويروج هؤلاء... عوض أن يكونوا السّباقين إلى دحض هذه الخرافة، أو إعدادتها إلى حجمها الطبيعي. وإلا فما الذي يجعل أبو عفش الذي حيّا الثورة المصرية يقف ضدّ الثورة في سوريا؟

أمراض. أمراض لا حصر لها أظهرتها الثورات العربية لدى المثقفين العرب. لم أتحدّث بعد عن ظاهرة «مثقفي الأحاجي» الذين لفهم ما يريدون قوله عليك أن تكون خبيراً في علوم التنجيم وقراءة الكف. عن أولئك الذين يقفون في منطقة رمادية بانتظار جلاء النتيجة. لم أتحدّث عن أمراض أخرى من أمراض المثقف القديم الذي آن عليه أن يرحل مع النظام الذي عاش معه وصقّق له وصار على مثاله.

حين ارتكب جابر عصفور صغّارته الكبرى بتولّي الوزارة على دماء المصريين، كتبت «الحياة» (1 شباط 2011) في الخبر محاولة الالتفاف على القارئ بأن عصفور «استطاع أن يُضفي معنى مختلفاً للعلاقة المتأزمة دوماً بين المثقف والسلطة»! اليوم، هذا «المعنى المختلف» هو ما بدأ ينهار... وإلى غير رجعة.

قصائد

الشوارع تعرفه من حذائه

وديع سعادة

الشوارع تعرفه من حذائه

بين الإسفلت وبينه

عمرٌ من المشي

لديه أسمال

وحذاء

قديمٌ لكُنه صار أليفاً مع قدميه

والشوارع لا تعرفه

إلاّ به.

يمشي يمشي

يمشي باحثاً عن بحر

يرقص موجّه مع السمك

عن صحراء

يغني رملها مع الريح

باحثاً عن البحر الأوّل والصحراء الأولى

وعن حقول

أوراق أشجارها عيون مزارعين

وعيون فلأحيها أوراق شجر

وعن عين

هي عيون الجميع.

يمشي يمشي ولا يرى بحراً

لا يسمع غناء

لا يرى رقصاً

لا حقولاً ولا مزارعين

يمشي

يمشي

بلا عين

ولا قدم

ولا مكان.

يدٌ على الحافّة

يدٌ على الحافّة

ويدٌ في الفضاء

ويغني

راسماً بلهائه القبر الذي يحبُّ أن ينام فيه.

يغني للهواء الذي رافقه على الطرقات

للبيجة الجائعة التي نظرتُ إليه

ورمى لها لقمة

وللبحيرة

في ذاك المساء

والأسماك التي تسبح فيها.

يضع يداً على الحافّة ويداً في الفضاء ويغني

لرمل

دفنث فيه الحياة كلّ موتاها

يغني لمِعْول

حفر طويلاً في ذاك الرمل علّه

يجد موتى لا يزالون يتنفّسون

يغني لصحراء

يغني لموتى.

يدٌ على الحافّة ويدٌ في الفضاء وغناء

وقبرٌ من لهات

تبذّده الريح.

في مكتبي



بورتريه

توفيق صايغ الكركدن المحاصر

محمد الحجيري

ومات الشاعر توفيق صايغ أو «الكركدن المحاصر» كما سمّاه الكاتب الفلسطيني عيسى بلاطة يوم الأحد في 3 كانون الثاني 1971 داخل المصعد وهو في طريقه إلى منزله في بيركلي بكاليفورنيا، في تمام العاشرة مساء. وكالة «يونايتد برس» نعته كشاعر عربي مرموق ومحاضر في جامعة كاليفورنيا ورئيس تحرير مجلة «حوار» سابقاً، وعزّت وفاته إلى ذبحة قلبية.

اللافت اليوم، وبعد مرور أربعة عقود على رحيله، أن موته الملتبس ما زال يسبق سيرته وشعره، فأكثر ما يُكتب عنه أنه مات في المصعد (كان في ذلك مجداً ما). الأمر الآخر أن عشرات المقالات والآراء دُوّنت حول تلقّي مجلة «حوار» أموالاً من وكالة الاستخبارات الأميركية. بمعنى ما، توفيق صايغ «نجم» في موته الملتبس، وفي أموال مجلته الملتبسة، وهو أكثر وضوحاً في هاتين القضيتين، بينما هو غامض في شعره، وقد هُمّش من قبل مقرّبين منه في الستينيات، فلم يحظَ باهتمام النقد والنقاد بمقارنته بزملائه من الشعراء. تأخّر الحديث عن شعره وشخصيته بشكل جديّ، ولئن كُتبت عنه مقالات بقلم جبرا إبراهيم جبرا وسعيد عقل وخليل حاوي ومارون عبود، لكنها ظلّت بعيدة عن محاولة تفسير الشاعر وتقريبه إلى أذهان العامة.في هذا الإطار يذكر الشاعر العراقي سامي مهدي عبارة لافتة في كتابه «تجربة توفيق صايغ» أن أول ما يُفاجئنا حين نذكر توفيق صايغ هو «النسيان». فلم يكد يمضي زمن قصير على وفاته حتى كاد يصبح منسياً نسياً. إذ نجد أدباء وقراء كثراً معجبين بشعر السيّاب والبّيّاتي وأدونيس ودرويش ونزار قباني، في حين يندر أن نجد معجباً بشعر صايغ، فإن وجد هذا النادر مرّةً فسرعان ما نكتشف أنه لم يقرأ هذا الشاعر قراءة حقّة، بل تأثر قليلاً أو كثيراً بما أشاعه عنه، في حين من الزمن، بعضُ أصدقائه، وخصوصاً من هم موضع ثقة مثل جبرا إبراهيم جبرا وسلمى الخضراء الجيوسي. والآن وبرغم وجود الكثير من الدراسات عن صايغ إلى جانب صدور مذكراته بخط يده ومراسلاته مع الروائي السوداني الطيّب الصالح (نشرها محمود شريح) إضافة إلى مراسلاته مع الشاعر العراقي سركون بولص (نشرها الشاعر عبد القادر الجنابي في موقع «يلاف»)، وهناك كتاب عن تجربته لسامي مهدي، وكتاب للشاعر والنقاد العراقي عباس اليوسفي بعنوان «شعر توفيق صايغ: دراسة فنية»، ودراسة لزهرة حسين

بعنوان «أصداء نيتشه وبيتس في شعر توفيق صايغ»... نقول مع ذلك فإن مكانة صايغ في عالم الأدب العربي المعاصر «لا تزال موضع نقاش». تكتب سلمى الخضراء الجيوسي بأن لهجة توفيق صايغ الخفيفة وأسلوبه الشعري البعيد عن البطوليّة لم يجتذباً الكثير من الاهتمام بين معاصريه. وحتى اليوم، مع أن ثمة اتجاهأً حدائياً أصيلاً أخذت خطاه تثبت بهدوء مع مطلع الثمانينيات، فإن النقاد الذين يحاولون الكتابة عن الحداثة لم يركزوا على هذا الاتجاه الحدائي الجديد ولا على تجربة توفيق صايغ الأكثر تبكيراً، ولم تحظْ أعمال صايغ بعد بما تستحقّه من مكانة في تاريخ الشعر العربي. تضيف الجيوسي أدرك توفيق صايغ أنه ضحية عصره لا بطله، فعُبر عن الاغتراب والمعاناة اللذين فرضهما الشعر المعاصر من داخل الوطن ومن خارجه على حياة الفرد. إن تجربة صايغ المبكرة ذات أهميّة بالغة في تطوير الشعر العربي باتّجاه الحداثة لعلاقته بالتجارب الجديدة، فقد كتب شعراً شمولياً في عهد الشعر الوطني وشخصياً في عصر التوجّهات الجماعية، وفردياً في فترة سادتها الأزياء والأنماط. كان صايغ مستوحداً، متفرداً، وضعية يهيم في أجواء كثيرة، وشعره كان أفضل مثال على حداثة مبكرة تمّ بلوغها بسبب صفات الشاعر الخاصة المتمثّلة في الرؤية والأسلوب.

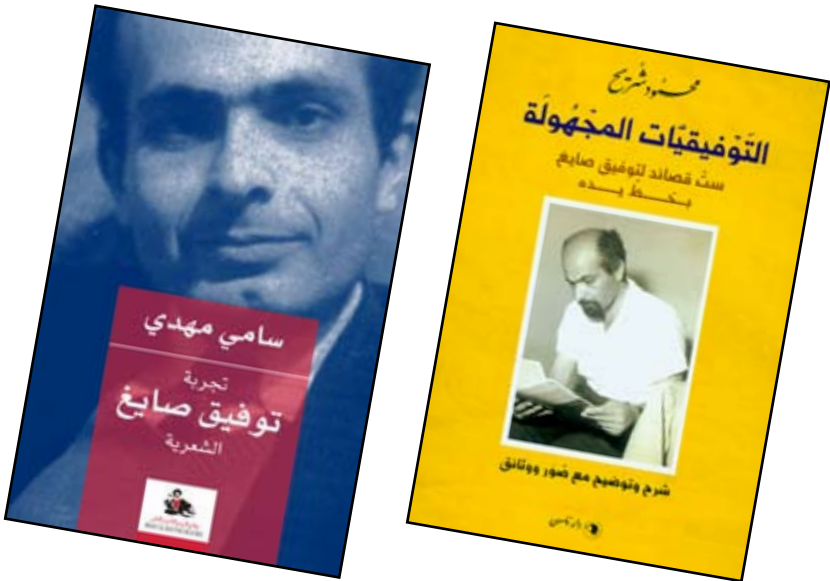
توفيق صايغ، المولود في سوريا والناشئ في فلسطين ولبنان والمنتمي إلى عائلة من الرّواد في التاريخ والاقتصاد، وهو الشاعر المتفرد في الحداثة العربية رغم ذلك لم يُكتب لقصائده الانتشار، تتراوح تجربته الشعرية بين ذلك الصوت الذي يحمل رسالةً مسيحيةً إنسانية، وبين ذلك الشاعر المعني بخلاصه الشخصي خصوصاً بعد وقوعه في الغرام اللامتناهي. والراجع أن «مسيحية» صايغ الشعرية جعلته أكثر هامشية في النسيج الثقافي العربي، ففي إحدى مقابلاته يقول سركون بولص: «إن النقاد العرب أهملوا توفيق صايغ بسبب رموزه المسيحية. ذلك أن الشعر القومي كان سائداً آنذاك وحتى وقت قريب إلى أن جاء الشعراء الجدد وأزاحوا هذه المومياة من صفحات الجرائد والمجلات وهذا شيء إيجابي وجميل. أنسي الحاج كان يمتلك منصّة رائعة وهي «دار النهار» لذلك لم يكن يحتاج إلى شيء من أحد لكن توفيق صانغ مرٌ بتجربة ماحقة ولذلك فقد قُتل كشاعر وإنسان في ما بعد وهذا عيب على النقاد والشعراء العرب، فهو شاعر عظيم كرّس نفسه

للشعر الحقيقي، قد يكون غريباً قليلاً، لكن كلّ شعر عظيم يبدو غريباً أول الأمر إلى أن تألف أذناك إيقاعاته، وإذا دققت رموزه وكان لك صبرٌ كبيرٌ كداسر للشعر، لغصّت في الرموز التي تكشف لك أموراً عميقة، فتوفيق صايغ ليس مسيحياً بالمعنى الضيّق. إنه متصوّف، وروحاني، وباطني، يكتب قصيدة عميقة عن الحب أو الأضحية أو فكرة القربان وهو بهذا المعنى فلسطيني، لكن على مستوى الفلسفة والباطنية والتصوّف، وهذه أشياء عميقة وغنيّة في شاعر مثل توفيق صايغ».

ولم تكن نزعة صايغ «المسيحانية» وليدة الصدفة، فهو كان ابناً لأبوين تلقّيا تعليمًا دينياً في المدارس التابعة لبعثة تبشيرية أميركية كانت تعمل في شمال فلسطين، حتى أصبح الأب قساً بروتستانتيّاً، وأصبحت الأم مُدرّسة في إحدى مدارس البعثة. وخلال دراسته الجامعية كتب بحثاً بعنوان «التوراة كأدب»، وبقي في هذا المسار أو المحور. وربما من يقرأ المقرّبين منه يعرف سرّه في الانغماس المسيحاني - التوراتي كأيديويوجيا وليس مجردُ رموز، يقول جبرا إبراهيم جبرا في هذا الخصوص عن صايغ وشعره: «كان إيمانه المُترع حتى ذلك الوقت بنزعة دينية مسيحية قوية، يكفي لأن يدفعه إلى مقاومة كل من يختلف معه مقاومة عنيدة». ويضيف جبرا:

«إن نزعة صايغ المسيحية القوية كانت تغذّي بنتشّه، عن وعي أو دون وعي، بالمسيح، لأنه أيضاً ابن طبريا وابن الجليل». وصايغ كبروتستانتي مؤمن، كان ينشد الخلاص الديني وليس الخلاص الاجتماعي، وكان معنياً بخلاصه الفردي وليس خلاص الآخرين، لا سيما بعدما دخلت حبيبته «ك» حياته. والواقع أن اللجوء إلى الطيف المسيحي في الأدب كان حاضراً بقوة لدى الكثير من الشعراء اللبنانيين والعرب، بدءاً من جبران خليل جبران صاحب «يسوع ابن الانسان» الذي تعامل فيه مع المسيح على أنه مصلح اجتماعي متسامح، وصولاً إلى أنسي الحاج الذي ابتدأ بديوان «لن» المتمرّد وانتهى بـ«الرسولة» المؤمن، وقد تحوّل إلى شاعر خلاص بالمعنى المسيحي.

وللمسيح وقّع خاص في شعر توفيق صايغ، يختلف فيه بعض زملائه، فهو ليس رمزا، كما عند بدر شاكر السيّاب في قصيدة «المسيح بعد الصلب»، مثلاً، بل هو ابن الرب بحسب ما يستنتج سامي مهدي، وهو الفادي، والمُخلّص، وعليه أن يؤمن به ويحبّه أكثر مما يحب أيّاً من أهله وذوي قريبا، وراق له



العربي وثقافته ما يُعجّد له سُبل تلقيها والتفاعل معها، مسلماً كان أم مسيحياً. على أن القضية التي عالجها صايغ في شعره هي قضية مسيحية خالصة، وهي قضية «الصراع بين البراءة والتجربة»، وهي ليست بجديدة، فلطالما عُولجت في الفكر الغربي المسيحي وأدبه، وحتى في الشعر اللبناني خصوصاً ديوان «أفاعي الفردوس» لالياس أبو شبكة. وليس للمسيحي المؤمن مثل صايغ، إلا أن يرضى بقدره ويصبر صبر أيّوب، ذلك لأن صورة أيّوب في «التوراة» ماثلة أمامه وهو يؤكّد لإلهه براءته ويُعبّر عن تذمّره: «مقعد/ ولا أهل لا بيت حَسَد/ كسيح ولا مسيح».

مثل هذا العبارات تُذكّرنا بعبارات بدر شاكر السيّاب الذي كان مجالِباً لصايغ، الذي يقول: «كسيحٌ أنا اليوم كالمتّين/ أنادي فتعوي ذئاب الصدى في القفار:/ كسيح/ كسيحٌ وما من مسيح».

يقول الشاعر محمد علي شمس الدين إنه لأول وهلة تظهر مشابهة بين مقطع صايغ الشعري ومقطع السيّاب. لكن التدقيق يُظهر فروقاً أسلوبية وميثولوجية بين النصّين... الأدقّ ثيولوجية. فنصّ صايغ أكثر قرباً من الأصل التاريخي والثيولوجي للعبارة من خلال ذكره «بيت حَسَد»، وهو أكثر انطلاقاً وحريّة في العبارة عن تراجيديا المقعد بلا مسيح أو رجاء بالشفاء، ثم هو نصّ غير موزون، ومن حيث هو مرسل، فهو أكثر تنفّساً وحريّة في العبارة. وما يجمع السيّاب إلى صايغ، خيطٌ من اليأس الديني تجاه تراجيديا الجَسَد. فكلا الشاعرين كسيح، وكلا الشاعرين فاقد لمسيح المعجزة، الذي يُشفي الأكمه والأبرص والأعمى ويقول للكسيح: قم فيقوم، ويقول للميت: انهض فينهض.

ما كتبه شمس الدين أتى في سياق قراءته لكتاب «صخر وحفنة من تراب» للكاتب الفلسطيني عيسى بلاطة الذي

أن القصيدة تبدو للوهلة الأولى مرثلةً بصوت واحد هو صوت المتسائل أو السارد، إلا أن ثلاثة أصوات في الحقيقة تتحدّث فيها وتتنافر وتتصارع، صوت الكركدن (وحيد القرن) الشبيه بصوت المبعوث المثالي، وصوت العذراء «الندبوي»، وصوت السارد نفسه».

يمكن القول، بحسب زهرة حسين، إن قصيدة «الكركدن» هي قصيدة إخفاق الذات الشاعرة (رمزُها وحيد القرن) في تحقيق إنجاز بطولي تراجيدي أصيل غير مسبوق. وتقوم القصيدة على قصة أسطورية تروي سعي وحيد القرن إلى العذراء، ومقاومته لكل أشكال الإغراء، وينتهي هذا السعي بالوصول إليها، تلك التي يستريح إليها ويستسلم، فتسلّمه إلى الصيّادين الذين يُمرّقون جسده، ويأخذون قرنه الذي يُستخدم في علاج العقم عند النساء والرجال. هذه الأحداث تؤدي دور المعادلات الموضوعية لكل ما يعمل في القصيدة من مشاعر وعواطف، أو للفكرة الميتافيزيقية. واللافت أن صايغ اختار أسطورة الكركدن المغمورة والتي ليس لها في وجدان القارئ

أن يُعطي لعلاقته بالمسيح شكلاً خاصاً هو شكل العلاقة بين الصيّد وطريدته، فالمسيح الصيّد وصايغ الطريدة، وطبّق صايغ هذا على علاقته بحبيبته، فما هو إلا صيّد، وما هي إلا سمكة انتشلها من البمّ. ثم طوّر صايغ هذا الشكل من العلاقة فجعل الطرد متبادلاً بينه وبين المسيح، وبينه وبين حبيبته، وعلى أساس هذه الفكرة، أي الطرد المتبادل، بنى قصيدته الطويلة «بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن» مستفيداً من أسطورة مسيحية شاعت في القرون الوسطى، وهي أسطورة الكركدن والعذراء. وأعتقد أن الباحثة زهرة حسين هي أفضل من عالج هذه القصيدة في دراستها «أصداء نيتشه وبيتس في شعر توفيق صايغ»، إذ تقول: «توفيق صايغ، بين كل الشعراء العرب، أكثرهم رفضاً للمساومة على تجاربه في ضمائر الشكل الشعري، وأكثرهم وعياً وإيجازاً في التعامل مع الأسطورة، سواء كانت كلاسيكية (يونانية رومانية) أو شرق أوسطية، وأكثرهم قدرة على دمجها في تكوين شعري مدهش... قصيدته «بضعة أسئلة...» نموذجية في عبورها

الثري للثقافات، فهي تحمل من جهة، رؤيا فلسفية للذات الشاعرة بوصفها نمطاً بدئياً للمثقف كمنشد مُخلّص من الانحطاط، وتعرض من جهة ثانية متضادات نغمية (بولوفونية) تتواجه وتسمع سوية، السخرية والشفقة معاً وهما تتنافران وتتكاملان. أساس هذه القصيدة الفلسفي وفرته فلسفة نيتشه القائلة بالثنائية في صميم الوجود، أما أساسها الجمالي فوفره إلى حدّ ما بيتس بالربط بين ثلاثيّة البطولة/ الفعل/ المعرفة بموضوعة الخلاص الآخروي الجماعي (ربط التجربة الشعرية بالتجربة الدينية). في الجانب الفلسفي تقوم فكرة الوحدة والاكتمال، أو الخلاص، بالمعنى الديني على وحدة النفاض. وهي هنا وحدة النزعة المثالية والنزعة الدينوية اللتين يُرمز إليهما عند نيتشه بالنزعة الأبولوجية والنزعة الديونيسوسية. ومع

بطاقة توفيق صايغ

ولد توفيق صايغ عام 1923 في قرية خربا بالسويداء جنوب سوريا، ليكون الابن الرابع للقس عبد الله صايغ وزوجته عفيفة البتروني، وبعد عامين انتقل مع أسرته إلى البصة في شمالي فلسطين، ثم إلى طبريا، حيث درس الابتدائية بين العامين 1931 و1937، ثم درس المرحلة الثانوية في «الكلية العربية» في القدس. وفي مطلع الأربعينيات انتسب إلى الجامعة الأميركية في بيروت، لكنه انقطع عن الدراسة لأسباب مادية قبل أن يعود إليها بمنحة دراسية. وفي منتصف الأربعينيات نال شهادة بكالوريوس في الأدب الإنكليزي. وفي العامين 1952 و1953 درس النقد والشعر والمسرح في جامعة هارفرد، ثم درس الشعر والنقد والأدب الأميركي في جامعة أكسفورد، وأصدر ديوانه الأول «ثلاثون قصيدة»، حاز دبلوماً في العربية من جامعة كامبردج حيث عمل محاضراً في هذه الجامعة، وترجم كتاب «تطوّر الأدب الأمريكي: مقال في النقد التاريخي» لروبرت سيلر. وفي مطلع الستينيات عمل محاضراً في كلية الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن، كما أصدر ديوانه الثاني «القصيدة لك»، وفي العام 1962 استقال من جامعة لندن وعاد إلى بيروت استعداداً لإصدار «حوار» التي صدر عددها الأول في تشرين الثاني من العام 1962، وبعد ذلك بعام واحد أصدر ديوانه الأخير «معلقة توفيق صايغ». وإثر اشتداد الحملة على مجلته أصدر في 20 أيار بيانه الشهير معلناً احتجاج «حوار» عن الصدور، ثم ذهب إلى الولايات المتحدة محاضراً في جامعاتها، إلى أن وافته المنية نتيجة نوبة قلبية حادّة في 3 كانون الثاني 1971.



أسس على سيرة صايغ الحياتية والشعرية والثقافية دراسته عنه، بادئاً من لحظة الموت المأسوية، صاعداً منها إلى الينابيع المُكوّنة للشخص والشاعر. يعترف بلأطلة بأن مكانة صايغ في عالم الأدب العربي المعاصر «لا تزال موضع نقاش»، فهو شاعر استوحى كتابته من القيم الثقافية الغربية أكثر مما استوحاها من القيم العربية. وهو صاحب معاناة ما وراثية كمسيحي، لكنه متمرّد ومُجذّب وشخصاني. شعره حرٌّ متموِّج رفراق جارف ينبث من خلاله القوة الداخلية للألمه. ولتوفيق صايغ ثلاثة أقاليم في واحد: الوطن، الحبيبة، الله. والواحد هو الحب. لكن حوارهِ مع هذه الأقاليم ليس مسطحاً بل مُعَرّ ومعقّد. فالحب (الغائب دائماً والمازوشي والمعذب - المرضى) يؤدي به إلى الكراهية، والكراهية إلى الاغتراب. الحب عنده مشوّه والوطن «تلاحق نار وثار» وتبه، هو على متن سفينة، وممنوع من النزول في أي ميناء. ووطنه ليس فقط فلسطين بل ثقافته العربية بكاملها. ثقافة مهانة. وطنه أكثر من سياسي. أما حبيبته التي تجسّدت في «القصيدَة ك» فآتية وعائدة من وإلى امرأة بعينها هي التي رمز إليها بالحرف K في معلّقته. أما علاقته بالخالق (يسوع حيناً والله حيناً آخر) فمشوبة بضعف الطرفين والسخرية من ذاته ومن خالقه، كلاهما مغلوب، كلاهما مقهور (وهو هو وطنه وجبّه) لذلك صرخ: «كسيح ولا مسيح».

كان لافتاً أن سامي مهدي يُركّز في دراسته على أثر الديانة المسيحية والأدب الغربي في شعر صايغ. مُفنداً تجربته اللغوية ونظامه الإيقاعي البديل. ولكي يكون شعر صايغ مسيحياً، بالمعنى الحقّ، في رأيه، أتجه إلى «الكتاب المقدّس» في عهديه القديم والجديد، وراح يستلهمه في كتابة شعره شكلاً ومضموناً. يقول توفيق صايغ: «وكتت أستفيق. أرتمي على قدَمي المسيح... أسقيهما بدموعي.. أمسجهما بشعر رأسي... أحاول أن أخضع لورتي... أفلت زمامها من يدي... بالصلاة يصوم أسبوع بكامله».

ف«الكتاب المقدّس» هو كتابه الروحي وتراثه الأدبي والمعنوي، ومادته ما تزال بكرّاً، لم يدرسها كما ينبغي حتى الشعراء

العرب المسيحيون. ولذا كانت دراسة أدب «التوراة» ضرورة من ضرورات تأسيس مشروعه كما يستنتج سامي مهدي. يرى صايغ أن «التوراة فضلاً عن كونها كتابَ دين روحياً سامياً، سيفٌ أدبيّ جليل، لا تقل بعض أسفاره وأقسامه روعةً عن الكتب الأدبية الخالدة»، ويقول إنه حين يكتب في موضوع «التوراة كأدب» فإنه يعني «قيمتها الأدبية وتأثيرها الثقافي من وجهة اللغة التي كُتبت بها أصلاً، لا اللغات التي نُقلت إليها والتي تكون القسم الأعظم من لغات العالم». في رأي صايغ «أن ما يُميّز الأدب العبري (في «التوراة») هو هذا الخيال الشرقي الأصيل الذي يوصف بأنه ثاقب، مبدع، ومزوّق، فالخيال اليهودي لم يعبأ بالطبيعة، بل بالله مصدر الجميع». وتوفيق صايغ بحسب دارسيه هو ابن «تّيار الأسطورة» الذي كانت بدايته مع ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر (1957)، ويستطيع القارئ أن يطّلع على مئات القصائد التي استلهمت الأسطورة والمسيح في تلك المرحلة، كل شاعر يوظف الرمز بحسب توجّهاته الفردية أو الأيديولوجية أو العقائدية أو الشخصية، وبحسب الباحث والشاعر الفلسطيني علي خليلي، فتوفيق صايغ مسيحي لا بالمعنى اللاهوتي - مع أنه ابن قس - بل وفق رؤيا تُركّز

الفهد

«الفهد» عنوان النعي الذي كتبه الشاعر شوقي أبي شقرا في جريدة «النهار» يوم 6 كانون الثاني 1971 وفيه يرسم ما يُشبه البورتريه للراحل. يقول أبي شقرا: «ولو جلس في قاعة كبيرة أو في مقهى وحوله أصدقاء وجماهير وناس يذهبون ويجيئون وينفلسفون ويضحكون، كان يظل متكدّساً وحده منقطعاً عنهم، رابضاً في أعماق نفسه كما يربض فهد أسود. كان عصبياً حاداً يكاد يرنّ كأنه أوتار من فرط ما هو مشدود إلى ذاته وإلى كتبه وإلى أوراقه وإلى عالم صنعه وأخذ يعيش ضمنه كالناسك، كالساموري، متقيّداً بجدرانه الأربعة، يحمله معه على ظهره كالكرسي إن مشى وإن قعد وإن سافر وإن كتب الشعر والنثر. عالم توفيق صايغ خطوط فجّة تصعد من صدره وعينيّه الصغيرتَين كالخرزتين، خطوط خشنة صلدة وناعمة فيها أكاليل شوك، وفيها غصون حنبلاس. وراح يتكىء على هذا العالم القاسي، ويضيّقُه أكثر وأكثر وينزوي مُقصراً المسافة التي هي قصيرة بينه وبين العالم، عالم البشر. ومثلما هو في حياته كان شرس الاتصال، شرس القلم، مسماريّ النسق، مفصولاً، منفصلاً، متقشّفاً، زاهداً، وحيداً، كذلك في مماته، كان إياه إذ مات في غرفته وحده في أميركا. وكان الذي أخذه قلبه عندما سكت، قلبه الذي تعلّم السكوت من أستاذ السكوت».

نظرية

فيليمير خليبنيكوف: تعويذة بواسطة الضحك

عبد القادر الجنابي



فيليمير خليبنيكوف الذي استبدلَ اسمَه الأول «فكتور» باسم من نَحَته هو «فيليمير»، توفي عام 1922 عن عمر يناهز السابعة والثلاثين عاماً، بمرض سوء التغذية. في كلمته الوداعية قال مايكوفسكي: «إن سيرة خليبنيكوف نموذج للشعراء ومُدَمَّة لممتهني الشعر... اعتبرناه (باسترناك، كروجينيك وأنا) ولا نزال نعتبره معلّماً في الشعر والفارس الأروع والأصدق في معركتنا الشعرية». منذ شبابه، ركّز خليبنيكوف اهتمامه على المشاكل اللغوية، وعلاقة الحروف بالأرقام. وقد بدأ شاعراً يكتب على الطريقة الرمزية، فأصدر، بين عامَي 1905 و1910 كتابَين علميّين، وكتابات شعرية ونثرية. لكنها طريقة تكشف عن أصالة حقيقية وميل إلى التمرّد على الرمزية وأتباعها. فمحاولاته الأولى تتميز بميل نحو الاشتقاق وتوليدات شعرية أكثر مما هي اصطلاحية. انتقل إلى بطرسبورغ عام 1908 متابعاً دراسته في العلوم الطبيعية مكتشفاً أهمية كتاب داروين «أصل الأنواع» للشعر، بحيث كتب: «على البيت الشعري أن يستند إلى نظرية داروين». وكان وراء بيان «المستقبلية» المشهور «صعقة في وجهه

الذوق العام»، ثم أصدر مع ألكسي كروجينيك بياناً عنوانه «الكلمة بحكم كونها كلمة»، وضّحا فيه المبدأ المستقبلي الروسي المضاد لكل المبادئ التي شُيّدت عليها التيّارات الأدبية السابقة. ففي نظرهما أن الكلمة كانت مُقَيّدة: أي كان عليها أن تتكيّف وفق المعنى. وأن الفكر كان يُملّي قوانينه على الكلمة وليس العكس. وأن أوان ظهور «لغة ما وراء الإدراك» الكونية لتُعيد الاعتبار إلى الكلمة ككيان مُكتفٍ بذاته. ذلك أن «الشعر - في نظرهما - فنٌ لفظي... ف«الكلمة أوسع من المعنى» والمقصود أن الشكل المادي للكلمة له أهمية أكثر من المعنى الذي تنقله. وبالتالي يمكن كتابة الشعر من كلمة واحدة. وفي هذا المجال ابتكر مصطلحاً جديداً ليُميِّز طريقته في نحت الكلمات عن تقاليد النحت الشعرية، وسَمَّاه «ابتكار الكلمات» حيث «يصبح الحرف الأول ذا أهمية لأنه يُمثّل الدماغ الذي يُوجّه جسد الكلمة». ففي نظر خليبنيكوف «إن اللغة هي التي تحتاج إلى صوت، وابتكار الكلمات يُزوّدنا بهذا الوسيط الضروري. ذلك أن عملية ابتكار الكلمات ما هي إلا انفجار صمت اللغة؛ انفجار شرائحها الصمّاء والكبماء. فما إن نضع، في كلمة قديمة، صوتاً مكان صوت آخر، حتى نخلق مباشرة طريقاً يؤدي من وادي اللغة إلى وادٍ آخر، ونشقّ،

كالمهندسين، طرق اتصال جديدة في أرض الكلمات عبر قمم صمت اللغة». نشر قصيدته «تعويذة بواسطة الضحك» عام 1910 في كرّاس جماعي عنوانه «أستوديو الانطباعات». وقد أثارت ضجيجاً كبيراً وسط الأدباء الروس، وسخر منها البعض، والآخر رَحّب بها كإضاءة لشعرية جديدة، وشهرتها عثّمت على معظم أعماله الشعرية المليئة بالاشتقاق الشعري والكلمات الجديدة، التي استمدّ منها الشكلائيون الروس، أفكارهم النقدية. وللقصيدة هذه ثمة دلالة طليعية: فهي مكتوبة في أوج الحركة الرمزية التي يقوم مبدؤها الشعري على التناغم والصمت والجمالية، بينما مستقبلية خليبنيكوف تُفضّل النشاز ولغة الشارع وأصواته، وبهذا تدلّ القصيدة على استهزاء بالرمزية، كما ينطوي نشرها على إشارة ثقافية إلى فلسفة هنري برغسون، وخصوصاً كتابه الواسع الانتشار آنذاك: «الضحك».

بنى خليبنيكوف «تعويذة بواسطة الضحك» على اشتقاقات ضحاك/ون

تعويذة بواسطة الضحك

أنتنمُ أضحكتم الضُحوكُ

ضحكاً ضاحكاً

تضحّكوا استضحِكوا ضِحكَنكمُ أضُحوكةُ

صُويْحاكُ ضِحكتهُ مُستضحكاً

مِضحاكُكمُ مُمّضحاكُ

صُواجِكُ أضُحكْتَ المِضحاكُ

تضاحكوا ضُحكوكِاً بضُحكته تُضاحك ضاحكاً

بضاحكٍ للضحك لا تضحكوا

صُحيكةُ الضاحك تَضُحيكُ

استضحكوها ضُحكة تضحُكاً

وانْتنمُ أضُحكتم الضُحوكُ ضِحكاً ضاحكاً.

ترجمها على غرار الأصل: عبد القادر الجنابي

جذر فعل «ضَحَكَ»، وذلك بإضافة بوائٍ (prefix) ولواحق (suffixes) إلى الفعل، ناحتاً كلماتٍ جديدةً ذات صوتيات إيقاعية. والقصيدة تعتمد بناء صرفياً وجملّاً اقتضائية، للكلمات المنحوتة فيها بروّ أكثر، والقوافي بالمعنى المعروف غير موجودة، لكنها تعتمد التوزيع الأوركستراي للصوائت والصوامت، كما يوضح الباحث نيلس اكه نيلسون.

عندما قرّرتُ ترجمة هذه القصيدة، وقفتُ على صعوبتيّين اثنتين تعتمدهما القصيدة أساساً:

الأولى، في اللغات الإنكليزية والفرنسية، مثلاً، هناك إمكان لإضافة بوائٍ ولواحق، على عكس اللغة العربية التي لا تعرف مفهوم البوائٍ واللواحق ليتغيّر المعنى من دون إضافة كلمة ثانية. فمثلاً في الإنكليزية «laugh» يضحك يكفي أن نضيف بادئة «re» ليكون لدينا كلمة جديدة واحدة وهي «relaugh» التي لا يمكننا ترجمتها، عربياً، بكلمة واحدة مقابلة، وإنما بكلمتين: «يعاود الضحك». هل أترجم القصيدة، إذّة، حرفياً على حساب الإيقاع الصوتي واللعب الاشتقاقي، فيأتي البيتان الأولان شيئاً من هذا القبيل الباهت: «كفّوا عن الضحك، يا ضحاك/ون انفجروا ضحكاً يا ضحاك/ون»؟

الثانية، هي أن هذه القصيدة لم تُكتَب لإيصال معنى محدّد، وبالتالي على المترجم تحديده ثم إبرازه، وإنما على العكس، كُتبت على أمل أن تكشف هي، في مهبّ أصوات الحروف والتشقيق اللغوي، عن معانٍ جديدة لم تُحدّد من قبل. وفي مسيل هذه التساؤلات، وجدْتُ، أثناء بحثي عن كل ما كُتِب بالفرنسية والإنكليزية حول خليبنيكوف، دراسة قديمة بالإنكليزية حول ترجمة هذه القصيدة، كتبها الباحث المختصّ بالأداب السلافية نيلس اكه نيلسون. أخضع فيها عشر ترجمات ألمانية، إنكليزية، فرنسية وبولونية، للنقد والتحصيل، مُبيّناً ابتعاد هذا المترجم عن الأصل واقتراب ذاك منه، وبالأخص من زاوية توزيع الشاعر للحروف الصائتة والتلاعب بالجرس الإيقاعي للاشتقاق الروسي. وكيف أن كل واحد من المترجمين حاول الاستفادة من الإمكانيات التوليدية لكلمة «ضُحك»، في اللغة المنقول إليها. ومع هذا، فإن كل هذه التراجم، مضافاً إليها التراجم التي تَمّت بعد ظهور هذه الدراسة، بقيت مجردّ تقليد الأصل وليس نقله. غير أنها أعاننتني على أن أسلك طريقاً جديداً ألا وهو «الترجمة على غرار الأصل»، بدلاً من «الترجمة عن الأصل».

رأي

منفى واحد ومهرّجون متعدّدون

علي بدر

ليس هنالك من يوم أول للمنفى، ولكن هنالك لحظة تدرك فيها أنك منفيّ. هكذا شعرت لحظتها كما لو كانت في حنجرتي غُصّة أشبه ما تكون بالحجر، شعرت كما لو كنتُ بيتر شليميل الذي باع ظلّه للشيطان مقابل محفظة فارغة. هذه القِصّة التي اخترعها الكاتب الفرنسي أدلبيير شاسيون في العام 1814، هي أول قصة رمزية عن النفي الصريح للفنان أو العالم، ذلك أنّ شليميل رفضه المجتمع وأقصاه، وحتى المرأة التي أحبّته رفضته وأبعدته، فأمضى حياته يطوف جوّالاً في العالم يحاول التعويض عن فقدانه لظلّه وضياعه وتشركّه بمخترعاته العلمية. لقد كانت عبقرية شاميسون تدرك وبشكل رائع هذا الأسى الذي يتولّد من الطرد الرمزي للمنفى، فصاغ من وحي خياله وتجربته أيضاً مشكلة الاقتلاع التي لا شفاء لحزنها وأسأها إلا بالكتابة أو بالمخترعات، والآن أدرك أكثر من أي وقت مضى أنّ الحماسة العاطفية للكتابة في حياتي كانت أشبه بقرع الطبول على ذاتي المنهوبة.

فليس هنالك من كلمة تُشير إلى المنفى أدلّ من كلمة «dissemination» وهي الكلمة التي يجتريها جاك دريدا (المنفي الجزائري في فرنسا) مقابل «أُمَّة» (nation)، ويستخدمها هومي بابا (المنفي الهندي في أميركا) على أنّ المنفى هو نوع من تبعثُر أُمَّة في أُمم الآخرين، ولكنه أيضاً تبعثُر ذات في ذوات الآخرين، ذلك أنّ هومي بابا يدين بفكرته هذه إلى هوبزباوم وهو يبحث عن تاريخ الأُمم، ولكن من منظور آخر، هو منظور المهاجرين والمنفيين واللاجئين، ولكن ألا توجد ذات منهوبة أيضاً لدى أولئك الذين يعيشون على ذكريات التخلّف والشتات والمعتقالات والسخرة، على حافة ثقافة أخرى وينصف لغة أجنبية؟

إن الحقيقة التاريخية للمنفى أنه لم يُولد إلا بولادة عصر الأُمم، ذات أهمية فريدة، ولكن يا للمفارقة، أنّ عصر الأُمم هو ذاته قد حثّم هذه الهجرات الجماعية، إنها مفارقة حقّ، ففكرة الأُمَّة هي التي عزّزت فكرة التعلّق بالأرض الأولى، يُسمّيها الفرنسيون «la natalité»، يُسمّيها سعدي يوسف، الشاعر العراقي الذي عاش منفيّاً أربعين عاماً عن بلاده، «السماء الأولى». ومن دون شك أنّ مشاعر المنفى الذاتية تولّدها الخطابات الرمزية، والنصوص الأدبية ذات الطبيعة اللجيندية والأسطورية عن الأرض، ولكن من جانب آخر يعيش الناس في

هذه البلاد مثل سجناء، وحولهم معتقلات كبيرة، فيحاولون - بعد أن يتلاشى أثر الخطابات الأسطورية للأُمَّة عليهم - الهرب إلى بلاد أخرى، والعيش على هامش أُمم أخرى، لكن هناك، وفي ظل العتمة والبرد، بين البارات الرخيصة، ومحطات القطارات، بين ضباب المحطات والشوارع الشائثة الموحشة،

يبرز كل ما هو أسطوري في البلاد البعيدة، وتترأى لهم من خلال العتمة مدينة مضيئة، بعيدة المنال، منحسرة عن البصر تماماً، ومرغوبة مثل شيءٍ عصيّ على التحقّق.

في المنفى تصبح البلاد التي هربنا منها أشبه ما تكون بالأرض المُعَيّبة، وهي أكثر من هدف نهائي، هدف أقرب إلى أن يكون مستحيلاً، فتتجاوز البلاد التعبيرات الجغرافية، مثل آسيا أو إفريقيا أو خط الاستواء، وتحوّل إلى نوع من التراجيديا، مُعبّرة بعمق عن مشاعر الفقد والغياب والحرمان والكرامة

المهدورة، ومن هذا الفقد يصعد نوع من التواريخ الخارجية والانشقاقية، إنتاج غزير من النثر المتجنّهم، تنثُر حيّ ومتفجّر يُبرز بشيءٍ من الحسرة هذا الخرق الذي بلورته مواضع التمثيل غير المتكافئة، وهكذا تشعر بأنك ستبقى على الدوام في زمن الهجرة والرحيل، ليس لك زمنك، إنما زمنك مبعثر في أزمان الآخرين، أما البلاد التي عشتَ فيها فهي الأخرى ستعثرُ عليك، ولن تبقى في زمنك، ستحوّل كلياً عنك. وهكذا حين ذهبْتُ إلى بغداد كي أكتب رواية «حارس التبغ» عن موسيقار عراقي قُتل سنة 2006، وكان ذلك في ذروة الصراع الطائفي، رغم مخاطر الليل والقتل والميليشيات التي تملأ الشوارع، تسلّلتُ إلى المنزل الذي عشتُ فيه، وفي أول دخولي له شعرت كما لو أنّ هذا المنزل الذي أعرفه قد غدا غريباً عليّ، لقد أصبح هكذا ملك أناس غرباء. لقد حُيِّل إليّ أول دخولي له وكأنه داب تماماً وانتشر في الفضاء. هنا غرفة وهناك غرفة وهناك رواق لا رابط بينه وبين هذه الغرف، أما السلام التي كنت أهبّطها في طفولتي والتي كانت دافئة وشديدة الحميمية، أصبحت باردة وضيقة، وأنا أتقدّم في عمتها ببطء كما يتقدّم الدم في العروق، كنت أسير كما لو كنت في مكان فارغ، دون وعي مني، دون إرادة، دون لدّة، دون دفاع، فكنت أكنم صوتي وصوت خطواتي وأنا أحاول تذكّر شيءٍ من المنزل لم يمسه تحوّل، لا شيء، ولكن مع ذلك حينما عدت إلى منفاي شعرتُ بانجذاب إلى هذا المكان البعيد والذي تحوّل عنيّ بالكلية.

ومرّة في حانة المهاجرين قرب محطة البوزار في بروكسل كانت هنالك نادلة برازيلية لها امتلاء رخوّ وكسول، يبدو أنه وُضِعَ هكذا، دونما عناية، في ملابس فضفاضة نصف عارية، صاحت بنا: «ما دام المنفى هو لعنة عليكم كلّكم فلمَ جتتم إلى هنا؟»

دون شك كانت تنتهى إلى كلمات أسي بين زبائننا، وهم كُثُر، أحدهم عجزو ضخم أضمّ من إثيوبيا، ورجل هامد منذ زمن طويل من العراق، وامرأة مغربية بالغة الغموض، تطلق نظرتها إلى الشارع؛ نظرة مرمية، هكذا كما لو أنها نيعثُ ولم تعد في الحسابان.

وأذكّر الآن كيف كنت قبل أعوام، مع صحافيّين إيرانيّين اثنتين، هاريتين عبر صحراء تركيا إلى أوروبا، سلكنا طريقاً موحشاً وخطراً، حتى وصلنا إلى نقطة لا رجعة فيها، إما أن نموت وإما أن نصل، فتحمّسنا ووصلنا. بعد أعوام سألتهما في ما إذا كانت لديهما الرغبة للتسلّل إلى البلاد التي هربا منها، على الطريق الموحش والخطر ذاته، فلم يعترضا أبداً. الآن أتساءل، مع نفسي على الأقل: هل الطريق من البلاد إلى المنفى تشبه الطريق من المنفى إلى البلاد؟

طريقٌ مثل غيره ولا فرق، ولكن الأمر لم يكن متشابهاً أبداً. هذه الطريق تشبه طريق القادمين إلى العالم السفلي في الأساطير البابلية، شيء غامض فيها، وثمة وصول إلى عالمٍ آخر، ومثله تماماً، طريق القادمين من العالم السفلي عبر ممزّ نحيف موحش إلى البلاد. نعم، ولكن الوصول سيّان... ذلك أنك تحمل العالم السفلي في قلبك وفي داخلك، المنفى مثل لعنة لن تتخلّص منها أبداً، مثل مرض، ستحملها أينما رحلت، حتى لو رحلت إلى البلاد.

أما الآن، وأنا وسط فيضان الداخلين إلى العالم السفلي، أدرك أنّ طريق الذهاب هو ذاته طريق الإياب. وهذه اللعنة لن أتخلّص منها أبداً، والمنفيون الذين زاحموني على أمتارٍ قليلة في شاحنة كانوا يتحدّثون عن زواجاتهم برقةً بالغة، ويستعيدون حكايات حبّ تركوها خلفهم. أتذكّر الآن، وأعرف أكثر من أي وقت مضى، أنّ الطريق إلى المنفى مملوءة بالحكايات؛ حكايات لن يتوقّف المنفيّون عن سردها، لكنها الطريق ذاتها، حتى الآن تمرّ عبر حدود كثيرة، عبر موانع متعدّدة، عبر نقاط تفتيش أضاءتها مصابيح كثيرة، وغلّق أبوابها الحُرّاس والشرطة، هذه الطريق ستدقّك دائماً إلى المنفى، قد تتباين في ما بينها قليلاً أو تختلف، لكنها تنتهي أبداً إلى جهة واحدة، سواء أكانت مُعيّدة أم مُتربة، طويلة أم قصيرة، واسعة أم ضيّقة، فنهاياتها واحدة، وأنت لن تصل - فجراً أو ظهراً، عصراً أو ليلاً - إلا إلى المنفى.

شاعرة مجلس الشعب!

طارق عبد الواحد

قُتل ابن لادن. لا يهمّ! لكن مَن مِن السوريين يتذكر أن عضو مجلس الشعب السوري الشاعرة ابتسام الصمادي ألّقت في قاعة المجلس قصيدة بعنوان «زُوجوني بابن لادن» احتفالاً «شعرياً» بهجمات الحادي عشر من أيلول! حدث ذلك، قبل أن تنبني الرواية الرسمية وتنصاغ الأدبيات الدبلوماسية السورية، بدعوة الولايات المتحدة نفسها إلى الاستفادة من «الخبرة» السورية في مكافحة الإرهاب. والذي حدث لاحقاً، ومؤخراً، أن السوريين ذهبوا إلى تشكيل لجنة لسن «قانون مكافحة الإهارب» مستفيدين من التجارب الغربية، الأميركية منها على وجه الخصوص. كما في أغراض الشعر، هنالك في أغراض السياسة... الغزل!

«زوجوني بابن لادن». لو كان السياق صحّياً، أو الحالة صحّية، لأمكن بدون تكلف إدراج الشاعرة الصمادي في قائمة من النساء القويات الواضحات، قائمة يمكن شدّها ومطّها لنتتهي بالزّباء. ورثت الزّباء (تقول بعض الروايات إن اسمها نائلة أو ميسون) ملك الجزيرة العربية عن أبيها. وطمع ملك العراق جذيمة الأبرش بملكها، وحاربها. لكنها قرّرت الاحتياط عليه، فبعثت إليه تطلب الزواج منه، وضّمت ملكها إلى ملكه، كتصصيل حاصل. ولمّا قدّم جذيمة على الزّباء ودخل مجلسها، باعدت بين سابقها وكشفت عن عانتها غير الحليقة، وسألته: «هل ترى متاعاً لعروس؟» وقُتل جذيمة! والسياق الصحيح، الذي قد يكون غامضاً، إذ ليس كل سياق واضح صحيح، هو سياق المرأة - النذّ. المرأة التي تستطيع أن تكسر التابوهات على مستوَيي القول والفعل، وليس المرأة التي «تُمثّلنا» في مجلس الشعب، وتندمج في الجوقة وأدبياتها في التصفيق والنفاق والشعارات.

واللقاء قصيدة في مجلس شعب، أي مجلس شعب، قد يُعطي انطباعاً عن مكانة الشعر الشعبية المرموقة في هذا البلد وذاك، فما بالك إن عرفنا أنّ

مجلس الشعب السوري قد ضمّ الكثير من الشعراء فوق مقاعده. وما بالك إذا عرفنا أن كتاب «رواية اسمها سورية» (فكرة وإشراف الصحافي نبيل صالح) قد تضمّن 25 أديباً، ضمن قائمة الـ100 شخصية الأكثر تأثيراً في وعي السوريين في القرن العشرين. بالطبع، لا تنسوا أسماء العسكر في الكتاب! وهذا أيضاً لا يهم! في حوار مع الصمادي (موقع «إي سيريا. أس. واي») تقول: «لقد قسمتُ نفسي في جُسوم كثيرة كما يقول شاعر الصعاليك، عروة بن الورد، وتصلعتك على الورق، لأن الوقت ضيّق ولا يحمل كل هذه الإرهاصات، فأنا عملت في كل هذه الاتجاهات، وآخرها خط الإبداع الذي أعتبر أنه حملني إلى سدّة البرلمان، فأنا مدينة لهذا الإبداع والكتابة، وخاصة أنه كان لديّ زوايا ثابتة مثل زواية «حديث الصباح» في جريدة «البعث» وهي مقروءة جداً لدى السوريين». والصمادي حصلت على المرتبة الثالثة في استفتاء «وكالة الشعر العربي»، وقالت في هذا الخصوص: «كوني حصلت على المرتبة الثالثة في استفتاء الوكالة، فهذا يدل على أنني ما زلت أستحوذ على قلوب المثقفين ومتدوّقي الشعر العربي الفصيح في الوطن العربي رغم خفوت ضوء الإعلام عني وابتعاده».

ونقول أيضاً: «ومن موقعي في مجلس الشعب السوري كنت أطرح دائماً مشروع نهضة ثقافية وأدبية لعلها توخّد العرب من خلال الكلمة الواحدة، وبلغة عربية فصيحة». ماذا نقول؟ هل نقول: الحمد لله أنها فشلت.

وكختام، نُسجّل كلمات أغنية شعبية رثت بها امرأٌ من درعا (التي جاءت منها الشاعرة ابتسام الصمادي) ابتها الذي قُتل في الأحداث الأخيرة، في فيديو مُصوّر ومتوافر على «يوتيوب»: «يا دود/ حلفتك براهود/ لا تاكل أبو عيون سود/ إنزل على الوجنات وارغ».

معضلات

أليس ثمة رأسمالي فلسطيني «ابن حلال» أو مؤسّسة فلسطينية تعنى بالثقافة والآداب والفنون - وما أكثرها - أو أي جهة مدنيّة مستقلة يمكن أن تُصدّر مجلة تعنى بالثقافة الفلسطينية على اختلاف أشكالها وأجناسها، والأهم، على اختلاف أماكن تجمُع - تشتّت شعبها؟

هنالك حراك ثقافي فلسطيني نشط ولافث، في مجالات مختلفة: الكتابة والأدب، الموسيقى والغناء، السينما والمسرح، التشكيل والتكوين... وعلى المستوى الفردي أكثر منه على المستوى الجماعي أو المؤسساتي، بنوعيّة وكميّة لافتة أيضاً عربياً، ولا بأس بها عالمياً.

في كل مجتمع، وكل حراك ثقافي، لا بدّ من صحافة توفر التقارير والتقديم والنقد والتحليل والمراجعة والرأي والنصوص وكل ما في ذلك من إعلام وإعلان، في تغطيتها لذلك الحراك، وفي مجلات ثقافية متخصصة، أو صفحات وملاحق ثقافية ضمن الصحف اليومية. أما في حال الثقافة الفلسطينية، فليس هنالك من صحافة في هذا العالم تكون الثقافة الفلسطينية عندها من ضمن اهتماماتها المحلية، حيث تُعطى الأولوية.

ولأفُضّل أكثر أقول إن الصحف الفلسطينية تهتمّ كل منها بأوليات تُحدّدها أماكن تركز هذه الصحف، وللجغرافيا السياسية راحة مركّمة هنا، وما زلت أتكلّم على الصحافة الثقافية المطبوعة:

الثّثات: ليس هنالك مجلة ثقافية فلسطينية، ولا حتى صحيفة يومية معروفة بأنها صحيفة فلسطينية تصدر خارج الوطن.

فلسطين الـ48: هنالك صحف يومية ومجلات أدبية متواضعة، لكن الأولوية تكون دائماً لما يصدر هناك تحديداً من آداب وفنون، أي أنها ليست فلسطينية بالمعنى الأشمل.

الضفة والقدس: يمكن نسخ/ لصق ما كُتب عن «فلسطين الـ48»، وإن فاقها الوضع سوءاً.

غزة: يمكن نسخ/ لصق ما كُتب عن «فلسطين الـ48» والضفة والقدس، وإن فاقهما الوضع سوءاً.

وإضافة إلى ذلك، هناك المجلات المتخصصة والصحف اليومية العربية والتي توفر تغطية للحراك الثقافي الفلسطيني، لكنه يبقى من الدرجة الثانية وما بعد، وذلك مفهومٌ طالما أن الأولوية تُعطى للحراك الثقافي في بلاد تلك المجلة.

في المحصّلة، ليس هنالك حالياً صحافة فلسطينية بالمعنى الشامل الممتلئ، تعنى بأداب وفنون هذا الشعب في كل أماكن تجمّعه أولدً، وكهّم محلي أساسي أولي لهذه الصحافة ثانياً. بالنسبة إلّي

مثلاً، كلاجئ فلسطيني، سأكون دائماً «غير منتج» أينما حللت في هذا العالم، أي أن هنالك دائماً أولويّة لأهل البلد الذي سأكون فيه، ولن يحدث أن أتمتّع بكوني «من أهل البلد»، وهو حال الثقافية الفلسطينية في الصحافة العربية والعالمية. وهو كذلك الشعور الإنساني لدى فلسطيني الـ48، وحتى - وإن بنسبة أقل - لدى فلسطيني الضفة والقدس وغزة كونهم يعرفون أن الأقوى على أرضهم هو المحتل.
فالفلسطيني - واللاجئ خاصة - أينما حلّ، لن يتمتّع بشعور «المواطنة» الذي لا بدّ أن يرافق أي شعور لأي انتماء إلى أي دولة على أي أرض وتحت أي سماء.

هو ذاته «شعور» الحراك الثقافي الفلسطيني بأفراده ومؤسّساته أينما حلّوا، وتجربتي الشخصية قد تأثرت بحالة اللانتماء واللامواطنة تلك أينما حللت، بل وحالة اللانتماء لديّ تُوجّه أيضاً إلى «الصحافات» الثقافية الفلسطينية داخل الوطن كوني - اللاجئ الفلسطيني: الأديب الفنان المثقف... المهما أكن - آتي لاحقاً. كما تُوجّه، بحالها الطبيعي، إلى الصحافة الثقافية العربية.

لن أكون إذاً ضمن الأخبار الأهم كونها المحلية، في أي مجلة فلسطينية. فصحافة الـ48 والضفة وغزة لها موادها الأهم والتي تحدّدُها الجغرافيا السياسية، والصحافة العربية لها أولوياتها. هنالك شعور عام وبشع لدى الفلسطينيين بأننا نحن ضفة وهؤلاء 48، ونحن 48 وهؤلاء غزة، نحن خارج وهؤلاء داخل، نحن وهؤلاء وهؤلاء ونحن... والصحافة الثقافية الفلسطينية، مهما تواضعت، لم تفلت من ذلك.

ولعلّ هذه الأسطر تصل إلى أحد المعنيين القادرين على المبادرة لتأسيس مجلة ثقافية تحاول خلق شعورٍ بالمحلّيّة لدى الأدباء والفنانين الفلسطينيين، شعور بأنهم لم يعودوا ثاني أو ثالث أو آخر اهتمامات أيّ صحافة ثقافية في هذا العالم، وبأنهم أولى اهتمامات هذه الصحافة لكونهم فلسطينيين. كما سيخلق ذلك شعوراً بالمحلية (ثقافياً) لدى قراء المجلة، وشعوراً بالتكامل الفعلي، لا النظري، للآداب والفنون الفلسطينية المشتتة بتشتّت شعبيها ومبدعيها.

الثقافة الفلسطينية مُصابة بتكتّلات مشوّهة، منقوصة، ومجلة ثقافية فلسطينية، بالمعنى الشامل، هي حاجة ملحةٌ لتذويب تلك التكتّلات في بعضها، قبل أن تتبلور و«تكتمل» كلّ على حدة.

فالشعار الأشهر والذي لطالما نادى به الفلسطينيون: كامل التراب الوطني الفلسطيني، بحاجة إلى مقابلٍ ثقافي له سيكون: كامل الثقافة الوطنية الفلسطينية، وما تحتاجه بالضبط، مجلة لذلك.

لا تخبر أحداً بأنك شاعر

خالد السنديوني

لا تُخبر أحداً بأنك شاعر ثمة شيء في الهواء لا يحبُّ هذه الكلمة.

لا تُخبر زوجتك

سوف تقول لك بنعومة:

«أسمعني شيئاً مما كتبتّه»

فإذا لم تجد بين قصائدك

قصيدة عنها

ستتغيّر ملامحُها

وتظلّ شاعراً سيئاً إلى الأبد.

ولا تُخبر أبنءاك

لن يجدوا اسمك في كتاب النصوص

ولا صورتك في الصحف

سوف تهتزّ صورتك

سوف تظنّ في أعينهم

الشاعرُ المجهول الذي لم يسمع به أحد

ليس هنالك ما هو أسوأ من شفقة

الأطفال

حين تُهدي إلى أب

وإيّاك أن يعرف ذلك

مديرُك في العمل

سوف ينظر إليك بحقّة

وسوف يسألك صباح كل يوم:

«هه

ما أخبار شاعرنا اليوم؟»

بقصدٍ إهانتك.

لا تخبر الأصدقاء ولا الأعداء

كان هناك شاعر كلما أخبر شخصاً بأنه

شاعر

قال له ذلك الشخص: وأنا أيضاً

أتعرف لماذا؟

لأنّ الشعر ليس بمهنة.

إسقاط

رسالة الشنفري إلى المثقفين العرب اليوم

يسري عبد الغني

«أديمُ مطالَ الجوع حتّى أميته»/ وأصرف عنه الذكر صفحاً

فأذهلُ/ وأستفّ تربّ الأرض كي لا يرى له/ عليّ من الطول امرؤ متطوّل/ ولولا اجتناب الذام لم يبقَ مشربٌ/ يعاش به إلا لديّ ومأكُل/ ولكنّ نفساً حرّة لا تقيم بي/ على الضيم إلا ريثما أتحوّل».

الشنفري يُبيّن أنه ليس ممن يرضون الحياة الذليلة، لأنه كريم على نفسه، قادر على كبح شهواتها مهما كانت، حتى أن الجوع لو لدّعها لقاءومه، واستمرّ في مقاومته ومماطلته، ليقتل فيها الشعور به، ثم يضرب عنه صفحاً إلى أن ينتهي هذا الإحساس فيها، وتذهل عنه. ويؤكد هذا المعنى بأنه لو اضطر إلى أن يأكل تراب الأرض لأكله، وفضل ذلك على أن يمض عليه أحد المدافع المناضل عنها في محتنتها ومصاعبها، والعار كل العار مرّ عصور الأدب العربي، والتي نجد فيها عتباً شديداً على قومه، وهو في واقع الأمر يُثير قضية مهمّة لا ينتهي طرحها بالتقادم، ونعني بها أن المثقف سيظل دائماً وأبداً درع الأُمّة الوافي، هو سوف تهتزّ صورتك

له إذا ترك الجمل بما حمل وفرّ هارباً من المواجهة. ففي هذه الحالة يكون ملكاً للسلب الأعظم. وفي الوقت نفسه يكون قد ارتكب وزراً لا يُغتفر:

«أقيموا بني أمّي صدور مطيِّكم/ فإني إلى قوم سواكم لأميلُ/ فقد حُمّت الحاجات والليل مقمرٌ/ وشُدّت لطيّاتٍ مطايا وأرْحُلُ/ وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى/ وفيها لمن خاف القلى مُتحوّل».

الشاعر يبدأ بصيحة في قومه، أن ينتهبوا جيّدًا، فالامر أكبر من أن يواجهوه في تغافل وعدم اكتراث، فقد عزم أن يرحل عنهم، ويستبدل بهم قوماً آخرين، لا يجد في ظلّهم ما وجد بين قومه من ضيم. كل شيء مُهيأٌ للرحيل، وفي الأرض متّسع لذي النفس الكريمة، بعيد فيه عن موطن الظلم والقهر في القبيلة أو الوطن، فما ينبغي لمثله أن يصبر على ما يلقي من أذى وكراهية:

إلى حيث الحرّية والكرامة.

ابتداءً لاميّة الشنفري ببناء «أقيموا بني أمّي صدور مطيِّكم»، سببه أن تنفير المطي إنما يكون في الأمور الكبيرة التي يتأهّب القوم للركوب لها، لكنه يُفاجئ القبيلة بعد ذلك بقوله: «فإني إلى قوم سواكم لأميلُ»، ليُشعرها بأن رحيله عنها ليس من الأمور البسيّرة، التي تُقابل في هدوء أو لا مبالاة.

ولا يكاد الشنفري يشد الانتباه بهذا النداء، حتى يُقدّم صورة للاستعداد السريع للرحلة، مُكتفيًا من التهيؤ للسفر بإشارة تعرض اللحظات الأخيرة منه، وذلك في قوله: «وشُدّت لطيّاتٍ مطايا وأرْحُلُ»، وكأن الشاعر أغفل كل ألوان الاستعداد الأخرى ليُفاجئ قومه بهذه الصورة التي تدلّ على عزم على الرحيل لا رجعة فيه.

وببراعة كبيرة يُصوّر مقاومة الجوع بقوله: «أديم مطالَ الجوع حتى أميته»، شُخصاً الجوع، ومصوِّراً قيام صراع عنيف بينهما. الثورة على الظلم والقهر أمر محمود لا جدال فيه، لكن لكل مجتمع عاداته وقيمه وأخلاقياته التي تُعطيه خصوصيته، وتميّزه بهويّته دون سائر المجتمعات،

وأهل العلم والفن والإبداع هم أدرى الناس بخصائص وسمات مجتمعهم الذي يعيشون فيه، ومن الواجب عليهم تنقية هذا المجتمع من الشوائب والسلبيات التي تعتريه دون مساس بثوابته التي يعتزُّ بها أفراده، فدور النخبة أو الصفوة هو الإصلاح التدريجي، الإصلاح الهادئ العاقل الذي يعتمد على المنطق والمنهج العلمي السليم بهدف الإصلاح والنهوض بالمجتمعات. فلا يليق بالصفوة أن تهرب من السفينة كالجرذان المرتعبة بمجرد أن توشك السفينة على الغرق، كما لا يليق بها أن تُطبل وتُزمر وتركب الموجة وتناقق لمن يميل الميزان له دون أدنى ضمير أو مراعاة للصالح العام.

قرّر الشنفري أن يتمرّد لأنه يختلف مع قومه في أمور عديدة، فتركهم لينضمّ إلى موكب الصعاليك، فهل أفاد الرجل قومه، وهل غيّر منهم؟

- ألهذا كنتَ حزينا؟	- لماذا كنتَ تصرخ في ذلك الصباح
- لأن الحب	- أحلامي لا تشبع، لا... تشبع؟
- فادح مثل شوارع تطفو كالغريق	- ...
- حيث الجوع والخوف	- لأنني حججتُ إلى صدر رجل سواك
- والرعشات الطويلة كصفارات البواخر	- ودونك قفرت في مطر الهه
- وبعد؟	- كقمر، مطعون بالظلال والنوراس
- لا شيء	- كم كنتَ وحيدا في ذلك الصباح
- سوى أنني أدخنُ كثيراَ	- بقربي كانت ثمة امرأة
- وأثلم كثيراَ	- تنام على شكل ابتسامة
- وأباعت السنوات اللواتي يُقدّفن من النوافذ	- لكنك كنتَ وحيدا
- مع أعقاب السجائر	- لأنني انتظرتكِ
- كمن يُخطئه الموت فيندم؟	- وكـم كنتَ حزينا في ذلك الصباح
- كمن يُخطئه الموت فيندم.	- لأنني اشتجيتكِ بـسرة زرقاء، وشعر غامق
علي حمام	- كمطر

إشكال

مأزق العنوان... أو اختفاء «الأغاني الثانية لمهيار الدمشقي»

خلدون عبد اللطيف

في العدد الثامن من مجلة «الثقافة الجديدة» والصادر خريف العام 1977 حين كان يديرها الشاعر المغربي محمد بنيس قبل أن تتوقف عن الصدور عام 1984، تَشَرَّ أدونيس خمس قصائد جديدة له آنذاك، هي على التوالي: «المفترق»، «ملك الظلمات»، «حوار مع مريم»، «سؤال» و«الطفل»، مع إشارة مثبتة في هامش المجلة تفيد بأنها قصائد من مجموعة «الأغاني الثانية لمهيار الدمشقي» التي تعدُّ للطبع!

لكن أدونيس - كما يعرف الجميع - لم يُصدر أيَّ مجموعة شعرية تحمل هذا العنوان. بينما ظهرت قصائده تلك ضمن مجموعته المعنونة «كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل» عام 1979 باستثناء قصيدة «سؤال» التي أسقطها، وصولاً إلى اختصار العنوان في الطبعات اللاحقة ليصبح «المطابقات والأوائل».

ليس السؤال المطروح باعتقادي: لماذا اتَّجهت نيَّة أدونيس منذ البداية نحو استحضار وإعادة استنساخ عنوان ديوانه الأشهر «أغاني مهيار الدمشقي» بصيغة إيحائية جديدة وعبر

تداخل نصِّي صريح؟ إذ لا غرو أنه سعى ببداية بشرية خالصة إلى الاتكاء على ما حصده كشاعر من نجاح الديوان المذكور، عطفاً على لعبة «الإحالة» وتعَمَّد التناص، سيّما أن أدونيس من طينة هؤلاء الشعراء الذين اعتادوا بين حين وآخر ابتكار واستمراء الخروج بـ«صيغة جديدة» أو «نهاية» لقصائدهم القديمة من خلال وِصلات الحذف والإضافة والتعديل. السؤال الأهمّ جدلياً هو: لماذا اختلفت نيَّة أدونيس في ما بعد، وصَرَبَ صفحاً عن إجراء عملية «الاستنساخ» تلك؟

يقيناً، لا علم لي بالجواب، لكنّ تناول المسألة من هذه الزاوية يُحيل بالضرورة على المأزق المزمّن الذي يقع فيه سَوادُ الكتاب حين يهرعون إلى التنقيب والبحث عن عنوان مثير ولافت (ومستفزُّ بالضرورة) يُزيّنُ أغلفة كتبهم وينسجم مع محتواها ونصوصها الداخلية. تلك حالة مُركّبة، ومهمّةٌ جماليّةٌ رغم طابعها الوظيفيّ بصدد النص المُنجز، يعاني منها الشعراء بشكل خاص أكثر من غيرهم، لا على مستوى صراعهم الداخلي لعنونة مجاميعهم الشعرية فحسب، بل على مستوى عنونة كلّ قصيدة مفردة بحذّ ذاتها، في ما يُشبه رحلة البحث عن مُكمِّلٍ خلقيٍّ للمولود الجديد.

ضمن إطار الكتابات المُكرَّسة لمعالجة مداخل النصوص الشعرية وحيثياتها التأويلية، نجد أن معظمها اتَّجه نحو تناول العناوين المتفرّقة للقصائد بشكلها الانفرادي كوحدة مستقلة بين دفتي المجموعة الشعرية، من خلال النظر إلى كل عنوان باعتباره حالة مستقلة لكل قصيدة يعينها، بينما تطرّق القليل منها إلى استجلاء مكونات العنوان الجامع الذي حملته تلك المجموعة كونه عتبة التلقي والمُهمّد للمرور إلى النصوص الداخلية وعلاقته المباشرة أو غير المباشرة بها، بما يُذكّرنا هنا بالوظائف السيميائية الأربع للعنوان كما حدّدها جيرار جينيه: وظيفة التعيين التي تعدُّ بمثابة الاسم المُعطى للتعريف بهُويَّة النص، الوصف وهي أشبه ما تكون اختصاراً دلالياً للمحتوى، الإيحاء وهي وظيفة مرتبطة بسابقتها وتعمل على توجيه رسائل ضمنية وموجزة من الكاتب إلى القارئ كتهينة لما تكتنزه النصوص الداخلية من مقولات، وأخيراً وظيفة الإغراء التي تأخذ على كاهلها مهمّة الترويج للكتاب وجذب القارئ وإثارة فضوله.

على الصعيد نفسه، يسعى الشاعر بطبيعته إلى البحث عن الفردة، حتى على مستوى العنوان، إذ يمكن تلمُّس أبرز الخيوط التي تدخل في نسج عناوين الكتب عموماً، والشعرية منها خصوصاً، في ما يأتي:

- استخدام عنوان يعكس بُعداً رمزياً أو إيحائياً مخصوصاً للدلالات العامة، ويأخذ في معظمها منحىً تجريدياً أو شمولياً، لكنه يتكامل في المحصلة مع النصوص الداخلية، من خلال وجود علاقة وثيقة معها تستوجب من القارئ تلمُّس أبعادها، وهذا هو التوجُّه الغالب لدى معظم الشعراء.

- استخدام عنوان مُنسل من جملة أو مفردة واردة ضمن أحد النصوص الكامنة والمتناثرة داخل الكتاب الشعري، كأن يجيء على شكل كلمة أو جملة شعرية أو سطر شعري، مثلما هو الحال لدى محمود درويش في مجموعته «لماذا تركت الحصان وحيداً»، حيث تطابق هذا العنوان مع جملة مشابهة وردت في قصيدة «أبد الصّبار» من المجموعة نفسها. وقد ظهر هذا التوجُّه في اختيار العناوين بشكل لافت مؤخراً، كأحد انسرابات الحداثة الشعرية العربية.

- في بعض الكتب الشعرية التي تحتوي فقط على قصيدة واحدة طويلة، يكون التوجُّه نحو استخدام عنوان القصيدة نفسه عنواناً للكتاب الشعري، كما هو الحال في «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» لأنسي الحاج و«جدارية»

محمود درويش.

- استخدام عنوان مطابق لعنوان إحدى القصائد «المركزية» التي يضمُّها الكتاب الشعري بين دفتيه، نظراً لمرجعيتها التأويلية وفق ما ارتأى الشاعر، كما هو الحال في «تحت جدارية فائق حسن» لسعدي يوسف و«هذا هو اسمي» لأدونيس الذي حَمَلَت مجموعته الشعرية عنوان إحدى القصائد الثلاث المُدرجة ضمن المجموعة نفسها، دون أن يفوتنا التنويه هنا بأن العنوان الأصلي والسابق لها هو «وقت بين الرماد والورد» قبل أن يقوم أدونيس باستبداله لاحقاً ليصبح «هذا هو اسمي»، وهو عنوان القصيدة «ذات الموقع الخاص في شعر أدونيس» ونظراً لأن ذلك «له دلالة لا تخرج على نطاق تأكيد الذات، خاصة إن نحن استعدنا الدوي الذي أحدثته «هذا هو اسمي» أو تمثّل شعراء المرحلة لأجوائها وتأثرهم بها، وكذلك مقدار البوح الذاتي عن النفس فيها»، مثلما يذهب إلى ذلك حاتم الصكر في دراسته المعنونة «صياغات أدونيس النهائية».

تلك المنظورات تتنوّع مقارباتها واختراقاتها لمدلول العناوين تحيل بالضرورة على السؤال عن الكيفية التي تتأسّس أو يجب أن تتأسّس بموجبها العلاقة بين العنوان والمحتوى النصّي، بافتراض وجود علاقة ظاهرة أو خفيّة بينهما. على صعيد الشعر، يُوطَّر عنوان المجموعة حزمة من الإشارات، ويغدو بالتالي دالاً مؤتمناً على مدلولات تابعة، تتمثّل بالنصوص الداخلية. بمعنى آخر، العنوان اشتقاق مباشر أو غير مباشر من هُويّة القصائد ومضامينها وإرثاناتها المرجعية، والعكس قد يصحُّ أيضاً. وهو بهذه الصورة «مرتكزٌ يجب أن ينتبه إليه فعُلّ التلقي بوصفه أعلى سلطة تلقى ممكنة، ولتميّزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن» كما ذهب إلى ذلك أندريه مارتنيه. بالتالي، لا يمكن النظر بأيّ حال إلى العنوان باعتباره مجرد عنصر مستقلّ عن المادة الأدبية المكتوبة أو على علاقة تابعة معها فقط، لا خشية الوقوع في حفرة تغييب الدلالات فحسب، بل أيضاً الخشية من أن تُفضي نظرة تساهلية كهذه إلى تجريد العنوان من وظائفه التواصلية من منظور عضوي، والتوصيلية من منظور تأويلي. بل قد لا أباغح إذا اعتبرْتُ أيَّ عملية تبديلٍ اعتباطية في صياغة العنوان لا تخرج على كونها تحويلاً في الدلالة وأبعادها، واستغلاً سلبياً لمرجعية مفاهيمه الوظيفية. فالعنوان متداخلٌ بالمحتوى الكتابي، وليس شكلاً مستقلاً أو مُكمّلاً أو عنصراً خارجاً عنه. إنه الضمير الغائب والحاضر قرائياً



الشجرة

سعيد السوقي

الشجرة رفيقة الإنسان، منذ أول طردٍ له من الجنّة، رفيقته في الخطيئة، ومسانده الأول في عمارة الأرض، كانت الشاهد والمشارك المحايد في أول عصيان، تمرّد، تجاهل، جنائية عُلوّيّة، وكانت أيضاً هي البوّابة الخشبية المحرّمة التي أفضت به مباشرة إلى الأرض؛ على الأرض، أدركت الشجرة، على الأقل، المهمّة الإلهية التي نفذها أعلاه بإخلاص تام، ووعت جيّداً حجم الشقاء الذي سيتكبّده الإنسان على الأرض، فما كان عليها إلا أن تقدّم له الكثير من العزاء تكفيراً عن جريرتها، وأن تمنح له خشب العون في سبيل حياة سفلية كريمة قدر مستطاعها؛ فهل كان الإنسان يعي أن الشجرة التي جنت عليه سابقاً سيجني من ورائها، بعدئذ، الكثير من شروط الحياة والحضارة؟ فهي مُعلّمته وعزّابته، وهبت له نفسها قرباناً خشبياً على مذبح شهواته وأحلامه العريضة، فبدونها لن يعرف العربة والسفينة ومعنى ركوب البرّ والبحر، أو يدرك سرّ النار ومنافعها الجمّة، منchte الورق والقلم وسحر الكتابة، والمأوى والكرسي والطاولة والسرير وحلاوة العيش، التمر والظل والزينة وأرجوحة الراحة والكثير من مكرماتها، هذه المعلمة الفارغة ودروسها التي لا تنتهي، ألهمت الإنسان قانون الجاذبية وفتحه المبين على سائر العلوم، وعلمته استعارة سيرة شجرته ليحافظ على سلالته من التشرد، ولقّنته درساً في الكرم، الكثير من التمر والحطب بلا مقابل، وغابات بل رثات من الأوكسجين، وبحكمتها المتغصّنة، لا تني ثريه كيف توغل جذورها في الأعماق طلباً للأعالي أمام فأسه الصقيلة بالصبر والحزم النافذين، وضعت بيده العصا، ليهشّ بها على مأربه، يذود، يعلم، يُربيّ، يستقيم، يشير، يخطب، يقود؛ وإذا ما قضى زيّنت نفسها تابوتاً، واحتضنته في قلبها مثل أم رحيمة، وتوارت معه في قلب الأرض؛ فرجاءً من رأى منكم شجرة فليُحيّها ويحضّنها.

في منظومة الدوغمانيّات داخل المجتمع، والتي يسعى الكاتب بدوره إلى حرقها وهدمها. لقد ظهرت «المطابقات والأوائل» دون أن يابه أدونيس بمسألة تغيير العنوان الذي اختاره منذ البداية، وهو ما دأب عليه بحيث بات من «أصحاب السوابق» في هذا المجال، إذ قام بحذف قصيدة «سؤال» التي نشرها بدايةً في مجلة «الثقافة الجديدة» وأسقطها من المجموعة في ما بعد. كما لم يكفه التغيير على مستوى عنوان المجموعة فحسب، بل قام كذلك بتغيير عناوين قصائده الأربعة وبعض صياغاتها كالآتي: «المفترق» أصبحت «أول الشعر»، «ملك الظلمات» أصبحت «الجنون»، «ملك الضوء» أصبحت «سيد الضوء»، «حوار مع مريم» أصبحت «الحوار»، «الطفل» أصبحت «أول الكلام».

أما بالنسبة إلى العنوان الجديد الذي حملته المجموعة وقت صدورها «كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل»، وكمن يبدو مدفوعاً بالرؤية الشكلية والبناء الخارجي للمجموعة ككلّ واحد، فقد سار أدونيس في خياره المقاطعي لهذا العنوان على منوال بعض الكتاب القدامى في نحتهم لعناوين كتبهم، كما هو الحال مثلاً في كتاب «معجم الشعراء» ويليه تتمة معجم الشعراء» للمرزباني، وكتاب «الزهد ويليهِ كتاب الرقائق» لابن المبارك. بل يمكننا الذهاب أبعد من ذلك، والربط بين أسلوبية أدونيس في عنونته لهذه المجموعة الشعرية وتطابقها مقاطعياً مع أسلوبية عُنونة كتاب ذي أثرٍ عميق ومرجعِي في تجربته الشعرية ومشروعه الحدائي، ألا وهو «كتاب المواقف ويليهِ كتاب المخاطبات»، إذ وفّق إلى حدٍّ ما في ذلك الخيار المقاطعي الذي يُؤخذ عليه طول الجملة قياساً إلى كونه عنواناً لمجموعة شعرية، لكن أدونيس ما فتئ أن استدرك هذا المأخذ في الطبعات اللاحقة للمجموعة ذاتها والتي حملت عنواناً يتكوّن من كلمتين ويفصل بينهما حرف عطف: «المطابقات والأوائل».

موقع الغلوون الجديد

www.alghawoon.com

بورتريه

غيلان... أمير الأرصفة

وديع شامخ

غيلان شاعر متمرد، وليس صعلوكاً، لما لهذا المصطلح من إرث ملتبس في الحقل السسيو - ثقافي العراقي تحديداً. إذ تكشَّب واعتاش عليه الكثيرُ من أنصاف الشعراء. وغيلان عندي أقرب إلى المعرّي في بحثه عن ينباع المعرفة وهو مبعث للسؤال دوماً. وكما يقولون عن المعرّي: الناس تاهت في مذهبه، فمنهم من زعم أنه قرمطي، ومنهم من زعم أنه درزي، وآخرون قالوا إنه ملحد، ورووا أشعاراً اصطنعوا بعضها وأسأؤوا تأويل بعضها الآخر، كما أنه لم يقل الشعر كاسباً ولا مدح أحداً راغباً... كذا هو غيلان لا يمكن أن تحبس هُويَّته وفقاً لمعايير توزيع الهُويّات الآن، في ثقافة عراقية ملتبسة وقلقة.

وإذا ما اتفقنا مع فون في عبارته الشهيرة، والتي غدت مصطلحاً أدبياً، «الأسلوب هو الرجل»، فإننا نجد غيلان في ديوان «لا أحد هنا... لا أحد هناك» (وهو الثالث بعد «ترانيل السومري» و«خريف يطرُق الباب ولا يدخل») قد أنجز شعراً يُشبهه، شعراً يُقيم حواراً عميقاً مع الذات، مُمثلاً أسئلتها وحياتها وانكساراتها، ممثلاً الضعف الإنساني النبيل، غير منتصر للبطولات.

كثير من الشعراء في العالم يطمون بأن يكونوا بسطاء، حياتياً ونصّياً، وهذا لا يتمّ إلا إذا كان الشعر متوافقاً حقاً مع رؤية الشاعر الشاملة للعالم. وغيلان المُتشرّد طوعاً وكرهاً يتنفّس في حياته عبر الشعر والتمرّد والغيلان، وكما قال عنه أدونيس في حوار لصحيفة «النهار» عام 1982 أجراه نوري الجراح: «غيلان نبذة شيطانيّة في الشعر العربي الحديث»، إنه من نمط الشعراء الذي يصحّ فيهم القول «شعراء التجربة الحيانية». أو كما قال عنه سعدي يوسف: «إنه شاعر مجنون يسلك طُرُقاً مختلفة في قول الشعر، وهو أمير الأرصفة»، وهذه إشارة إلى غيلان المتمرّد والمتشرّد حياتياً، وغيلان شريك الشاعر الراحل علي فودة في إصدار مجلة «الرصف» عام 1981 في بيروت. يقول غيلان: «كنت أحاصر تالال الخذلان/ فرأيتُ جان ينفض عن ثوبه/ العراق».

ليس وجود جان هنا محض صدفة. وهو بالطبع جان دمو الشاعر المتشرّد الكبير، وأحد أعضاء «جماعة كركوك» الشهيرة في تاريخ الثقافة العراقية (أنور الغساني وجليل القيسي وجان دمو وسركون بولص وصلاح فائق وفاضل العزاوي ومؤيّد الراوي ويوسف الحيدري والأب يوسف سعيد). أقول إن وجود جان

دمو في ديوان غيلان لم يكن محض صدفة أو اعتباطاً إشارياً، إنه إنتاج حاضنة مشتركة في وعي ولا وعي غيلان الذي ينتمي إلى الهامش الفاعل دائماً، مبتعداً عن المركز اللامع البرّاق. جان دمو رمز لمرموز، كناية لفعل تحوّل في علاقة الشاعر والشعر، وهو يحاول البحث عن شعفاء.

في نص بعنوان «ستعثرين»، نجد ظلالاً للندم والبكاء وهما ما يشير إلى الذات: «ستبكي الحروف ببسالة المنتحر وتدفع في عروقك الندم الذي هجرته في السابعة، إذ كسرت ساعة العيد وفرحت لموت أمّي»

و: «ما أجمل الخسارة حين تملأ الجدران مثل فم الضحية، ستعثرين على أكاذيبي في المدرسة وكراهيتي للمعادلات والتاريخ وحتي المجنون للجغرافيا، إذ رسمتُ خارطة الجئة صغيراً وبلتُ عليها، كما بلتُ كبيراً على أيامك التي جمعت يداي».

في هذا النص يُعلن غيلان رجوعه إلى مملكته الروحية والإنسانية معاً بصرخة يستعيد فيها صرخة المسيح: «مملكتي ليست من هذا العالم»، ليجيد الصدى: «أنا لسْتُ من هذا العالم». أهي قطيعة الشاعر مع العالم حقاً، أم فخّ آخر من فخاخ غيلان؟ ما الذي تحتاجه القطيعة فعلاً؟ تعالوا نساfer مع الشاعر في نصّ «محطّة» كأنما هو يصرّ في الابتعاد عن الصراخ الخارجي ليتوجّد مسافراً إلى روحه غارقاً من ينباعها الصافية. فتبدأ الأسئلة: «هل من قطار يُقلّني إلى صمتكم؟ إلى أين يمضي الناس إذا؟»

ويختم النص برغبة عارمة للتحرّر من المحيط: «أعطني عود ثقاب، أريد ناراً أُجفّف عليها قميصي الذي بلّله الندم».

بهذا النص الاستفهامي يضع الشاعر العالم كلّهُ على كُفّ عفريت مفترضاً أنّ التدوين هو سيرة نار تتناوب سعيها الأرواح والأجساد معاً.

أَيّ ندم يُقحمنا الشاعر الرائي به؟ الندم الذي يرمي غيلان إليه موجود في النص التالي «غرباء»: «وتفرّقوا... كلّ يحمل حطب أحزانه، كأن المدينة خلت من عود ثقاب».

في هذا النص أشمُّ عودة غيلان إلى ضرع السيّاب الشعري، وكأنّه يتماهى مع نص «غرب على الخليج». لقد تناصّ غيلان مع السيّاب بمهارة واضحة، لكنه لم يُفلح في إخفاء تقاسيم السيّاب وروحه الشعرية على نصّه، ولا غرو في ذلك فغيلان يعترف صراحة بأبوة السيّاب الروحيّة له. وأعتقد أنّ استعادة

(*) *أجزاء من مقالة أطول.*

سجّال

وماذا عن مصادر شاكر لعبي؟

تهاني فجر

أعادتني قراءتي لمقالة الشاعر شاكر لعبي الأخيرة «ما العلّة التي تمنع أدونيس الاعتراف بذيّنه الشعري والمعرفي» (الغاوون، العدد 37) إلى مادّته المطوّلة التي نُشرت أيضاً في الصحيفة نفسها على جزأين، في عدديها الثامن والتاسع، «السوريالي الأول أبو العبر الهاشمي»، وفيها يُثبت لعبي أنه وأدونيس وجهان لعملة واحدة، فكلاهما مُولع بفكرة تأسيس كتابات نظرية حديثة في الفكر العربي المعاصر، وكتابات شعرية تتّجه نحو شكل معيّن بغية محاصرة الشكل الشعري وابتكاره للدخول في سياق المراتب الأولى لانتزاع فضل الأسبقية، وذلك بهدف تعزيز الشهرة وخلق مرجعية نقدية وشعرية تُنسب إلى كل واحد منهما، كل حسب ابتكاره الشعري والنقدي المزمع.ولا أدري حقيقةً كيف يمكن أن تصوّر أدونيس أو شاكر لعبي (أو غيرهما ممن يتجاهلون مصادرهم الإلهامية) أنّ باحثاً أو دارساً يمكن أن يُشير إليهما كمصادر بعد ذلك! لقد ألمح لعبي في بحثه إلى أنه مُكتشف الشاعر والناثر العبّاسي أبي العبر الهاشمي في العصر الحديث، وذلك عبر إشارة واضحة في أنّ آخر من ذكره من المصادر العربية هو العسقلاني المتوفّى في 852هـ. وبهذا يكون له السبق الحدائي في إعادة اكتشاف أبي العبر بحسب بحثه، بعدما غاب عن الذاكرة الأدبية قرابة ثلاثة عشر قرناً، متجاهلاً المصدر الحديث الذي قاده وعرفّه إلى أبي العبر وهو الباحث والناقد المغربي البارز عبد الفتاح كيليطو عبر كتابه المهم «الحكاية والتأويل» الذي يُقدّم فيه ويُعرّف بأبي العبر مستعرضاً حياته وأهم مآثره الشعرية والنثرية الهزلية في باب بعنوان «أبو العبر والسمكة»، مُبيّناً كذلك أسباب غياب هذا الشاعر عن الذاكرة الأدبية (ص ص 45 - 57).

مع العلم أنّ «الحكاية والتأويل» صدر في الأول من كانون الثاني سنة 1988. وحقيقةً، سنة الإصدار هذه لفتت انتباهي إلى الإشارة التي وضعها

لعبي في مطلع مقاله عن أنه نشر مادة مطوّلة

المُطلق عليها بقوة فرد فريد!»

لم يُشبهك أحدٌ
أنتَ لم تشبه أحداً
لا أحد مثلك أمعن فيّ

لا أحد مثلك أبصرني
لا أحد مثلك تعرّف إلى ملاحي
لا أحد مثلك أعادني إلى مساء مرآته
لا أحد مثلك أراني نفسي
لا أحد مثلك ضيّعني

أنتَ لم تُشبه أحداً

لم يُشبهك أحدٌ
لا أحد مثلك... خيِّط العزلة بمقاساتي
لا أحد مثلك هاجم بقوة
لا أحد مثلك غادر بنعومة
لا أحد مثلك سافر مني
لا أحد مثلك أواني

لا أحد مثلك عرضني تحت المطر

لا أحد مثلك سيّرتني في المروج
لا أحد مثلك حفرتني في جذوع الأشجار
لا أحد مثلك أعادني إلى نسبي

خلل نسل النمال

لا أحد مثلك ناداني باسمي

لا أحد مثلك عزّفتني في السفر

لا أحد مثلك جلس بجنبي

في الأماكن الفارغة دائماً للقطارات

لا أحد مثلك رافقتني حافياً

في الطرقات

لا أحد مثلك قرّأني بارتجال

لا أحد مثلك نظر إلَيّ بعينيّه

لا أحد مثلك سافنتي حتى حافة

الأخدود

عبر آثار خطي الرّماد الدامية

لم يُشبهك أحدٌ

أنتَ لم تشبه أحداً

لا أحد مثلك أعادني إلى ضياء الشمس
لا أحد مثلك أعادني إلى الرقاق

لا أحد مثلك أعادني إلى داخل الخريف
لا أحد مثلك احتضنتني
لا أحد مثلك أقفرتني
لا أحد مثلك حرّرتني دوماً
لا أحد مثلك حاصرني باستمرار

أنتَ لم تُشبه أحداً

لم يُشبهك أحدٌ

لا أحد مثلك ذاذ عنيّ في الحروب

لا أحد مثلك حاربني في السلم

لا أحد مثلك جالسني في التيه

لا أحد مثلك تركّني عند الرقعة

لم يُشبهك أحدٌ

أنتَ لم تشبه أحداً

لا أحد مثلك هبّج ازدحامني

لا أحد مثلك أشعل وحدتي

لا أحد مثلك حطمتني ثانية

لا أحد مثلك أعاد خلقي

لا أحد مثلك قرّكتني

لا أحد مثلك زرعتني في أصص الباحة

أنتَ لم تُشبه أحداً

لم يُشبهك أحدٌ

لا أحد مثلك أحبّني بقسوة

لا أحد مثلك تركّني بشفقة

لم يُشبهك أحدٌ

أنتَ لم تشبه أحداً

لا أحد مثلك بحث عنيّ منذ الأزل

لا أحد مثلك ضيّعني إلى الأبد.

ترجمة: طيّب جبار

ترجمات

بيلي كولينز: نصيحة إلى الكتاب

ترجمة: أحمد م. أحمد

نصيحة إلى الكتاب

حتى لو استغرقك الأمرُ الليلَ بطوله، اغسلِ الحيطان وافرك أرضيَّة مكتبكِ قبل أن تصوغَ مقطوعتك.

نظّف المكانَ كما لو أنّ البابا في الطريق إليك. إزالةُ البقع هي ابنةُ أختِ الإلهام.

كلّما نظّفت أكثر، زادتْ كتابكُ إشراقاً. فلا تتوانَ عن الاستعانة بالحقولِ الفسيحة لتُظهرَ أسفلّ الأرففِ أو تمسح عند أعالي أغصان الغاباتِ المظلمة، أعشاشاً طافحةً بالبيض.

عندما تجد طريقَ عودتك وترضُ إسفنِج وفراشي التنظيف تحت المجلّى، فستلمح في ضوءِ الفجرِ المذبحَ الطاهرَ لطاولةِ مكتبكِ، السطحَ النظيفَ وسطَ عالمٍ نظيف.

من مزهريةٍ صغيرة، بأزرقٍ للأء، تناولُ قلماً أصفرَ، أكثرَ أقالِمَ المجموعةِ جدّةً، وغطّ الصفحاتِ بعباراتٍ دقيقةٍ تُشبه خطوطاً طويلةً من نملٍ تكرّس لك فتبعكُ من الغابات.

مقدمة في الشَّعر

أطلبُ إليهم أن يتناولوا قصيدةً ويُعرّضوها للضوء مثل شريحةٍ فيلمٍ ملوّنة

أو يُلصّقوا أذنًا إلى قفيريها.

أقولُ أنّ أفَلتوا فأراً فوق قصيدةٍ وراقبوه كيف يتلمّسُ طريقَ خروجه،

أو جولوا غرفَ القصيدة وتحسّسوا الجدرانَ بحثاً عن مفتاح الضوء.

أريدهم أن ينزلّجوا عبر سطحِ القصيدة مُلوّحين لاسمِ الشاعرِ على الشاطئ.

غير أنّ كلّ ما يريدون أن يفعلوه هو أن يُوثّقوا القصيدةَ بحبلٍ إلى كرسيٍّ وينتزعوا الاعترافاتِ بالقوّة منها.

يُشرعون بجلّدها بخرطوم المياه ليعرفوا ماذا تعني بالضبط.

سبب إضافي لعدم اقتنائي مسدساً في البيت

لن يكفّ كلبُ الجيران عن النباح. ينبح النباح الإيقاعي المرتفع نفسه فهو ينبح كلما غادروا البيت.

لا بدّ أنهم يقومون بـ«تشغيله» قبيل خروجهم.

لن يكفّ كلبُ الجيران عن النباح.

أُغلّقُ نوافذ البيت كلّها وأشغّل سيمفونيةً لبتهوفن إلى الحدِّ الأقصى ولا يزال بإمكانني أن أسمعُه مكبوتاً في خلفية الموسيقى، ينبح، وينبح، وينبح،

والآن أراه جالساً وسط الأوركسترا، رأسه مرفوعٌ بثقةٍ كما لو أن بهوفن قد أدرجَ مقطعاً لـكلبٍ نابح.

أخيراً، عندما يصلُ التسجيلُ إلى نهايته فإنه لا يزال ينبح، جالساً هناك في قسم الآلات النفخية وهو ينبح، مُثبّتاً عينيه إلى المايسترو الذي يُكافئه بعصاه بدلاً العظمةِ

في حين يُصغي بقبّةِ العازفين بصمتٍ مهيبٍ إلى الأداء المُنفرد للكلبِ النابح الشهير، ذلك المقطع الختامي الذي كرّسَ بتهوفن كعبقريٍّ مُبتكر.

الدُّرس

في الصباح حين أُلقيتُ التاريخَ يشخرُ بقوةٍ على الأريكة، تناولتُ معطّفه من على المشجب وألقيتُ بثقله على دفتيّ كتفيّ.

لعلّه يقيني البردَ أثناء سيري نحو القرية لأجلبَ الحليبَ والصحيفة وخمّنتُ بأنه لن يُمانع، على الأقلّ بعد نقاشنا الطويل ليلة البارحة.

كم مُفاجئاً كان غيظُهُ المُجلجل عندما عدتُ مُغطّئَ برقاقاتِ الجليد، الطريقةُ التي تَبَشّ بها الجيوبُ الكبيرة ليتأكّد من أنّ معركةَ مَلِكَةٍ بريطانيةٍ فاصلةً لم تسقطَ وتصبحَ في عدادِ المفقودات عميقاً في الثلج.

عدّتي النّقالة

أريدُ أن يكون مقصّي حادّاً والطاولةُ مستويةً تماماً عندما تقتطعني من حياتي وتُلقّني في هذا الكتاب الذي تتأبّطه أبداً.

بعضُ كلماتٍ ختاميةٍ

يعزُّ عليّ فراقك دون أن أقولها:

الماضي لا شيء، سلوان، طيبٌ، خزائنة عازلةٌ للصوتِ يُؤلّفُ فيها جوهان شتراوس فالساً آخرَ ليس بوسخِ المرء أن يسمعه.

إنه تلفيقٌ، أحلى المنسيّات، مَعَيّنُ الأسى اللا ينضبُ، الذي يسقي حقلاً من نباتٍ مرٍّ.

إزميه وراءك.

ارفعُ رأسك من بين يديك وانهضْ من أريكةِ السوداويةِ حيث يهلُ نورُ النافذةِ على وجهكِ وتسرّجُ الشمسُ عبر سماء الخريف، فولاذيّةٌ خلف الأشجار، مهيبيةٌ كألحانِ الكمانِ السامية.

لكن فلننسَ شتراوس.

ولننسَ أخاه الأصغر، الوغدَ الحقيّر الذي قُتِلَ بسقطةٍ عن منصّةٍ أثناء قيادة سيمفونيّة.

فلننسَ الماضي، لننسَ الجمهورَ المشدوه واقفاً على الأقدام،

عينيّة برآنتهم الرسميّة

في مواجهة الموتِ المفاجئِ،

لننسَ لهائهم الجمعيّ،

الدمدمة والاحتشادُ فوق الجثّة،

صريزُ انسدالِ الستائر.

لا أشعرُ إلا بهواءٍ تشرين المنعش، تأرجح ذراعَيّ وإيقاعَ خطّوي -

الرجل المنتمي إلى الحاضر الذي نسيّ

كلّ مؤلّفٍ، كلّ معركةٍ مظفّرة،

أنا وحدي،

نائيّ قصبٍ واهنٌ يصفرُّ في الليل.

نزع ملابس إميلي ديكينسون

أولاً، لقاعها المصنوع من الحرير، يبسرُ انزاح عن كتفها وانظرَحْ على مسند الكرسيّ الخشبيّ.

وطاقتها، العقدةُ لم تتمّ بطرفها الأماميّ المسحوب.

ثم الفستان الأبيض الطويل، وهي مسألةُ أكثرَ تعقيداً بوجود أزرارٍ أمّ اللآلئ أسفل الظهر،

الدقيقة والكثيرة العدد التي تستغرق

العمرَ

قبل أن تستطيعِ يداي فتحَ عُرَى القماش،

كمثل سباحٍ يغطس في الماء

ويغيب فيه.

سيكون بودّك أن تعلّم أنها كانت واقفة

إزاء نافذةٍ مُشرعةٍ لمخدعٍ في الطابق

العلوّيّ،

ساكنة.

بعينَيّن مُستعيتين بعض الشيء،

تنظرُ إلى البستان في الأسفل،

وقد تمرّغَ فستانها الأبيض الطويل عند

قدميها

على أرضيّةِ الخشبِ العريض.

تعقيدُ ملابس النساء الداخليّة في أميركا القرن التاسع عشر لم يجعلها من النوع المتموّج، فأوغلتُ كمستكشف القطب بين المشابك، الكيشات، والأربطة، المسّاكات، الأحزمة، ومشدّات البليّن، مُبحِراً إلى جبلٍ جليدٍ غربيّها.

لاحقاً، كما دوّنتُ في دفترٍ كان الأمر يشبه امتطاء بجعة في الليل، لكن، بالتأكيد، لا أستطيع أن أبوحَ لكم بكلّ شيء -

كيف أغمضتُ عينيّ للبستان،

كيف تحلّلَ شَعْرُها من دبابيسه،

كيف كانت ثمة خطوطُ فاصلة

كلّما تحدّثنا.

الذي أستطيع أن أقوله لكم إنّ السكون الفظيع كان يلفّ أُمِرسِتَ ظهيرة ذلك السبت،

لا شيء

سوى عربةٍ تمرُّ أمام البيت،

حشرة تثرُ عند زجاج النافذة.

لذلك استطعتُ أن أسمعها تشهقُ

عندما فككتُ آخرَ خطّافي

في أعلى مشدّها

واستطعتُ أن أسمعَ تأوّهها عندما انحلّ

أخيراً،

الطريقة نفسها التي يتأوّه بها بعضُ القراء

عندما يوقنون

بأن الأملَ مكسوّ بالريش،

بأن المنطقَ لوحٌ خشبيّ،

بأن الحياة ذلك المسدّس المحشو

الذي يحدقُ فيك بعينٍ صفراء.

اصطلاحات

إنه تحدّ مهمٌّ أن تتكلّف «وضعية» ما في الصباح

أو «في الثَّور الذي نسجته الطيور»

كما يقول الأستونتيون،

لكن لا يزال عليّ أن أسأل ما هو موقعي في الحياة؟

«مقعدي في القطارِ اللامرئيّ»

كما يقولون في هنغاريا.

أعني لماذا أنا جالسٌ هنا

في كرسيّ الحديقة أصغي إلى السُّمنِ،

«مُطربِ الغاباتِ الصغير»

كما يُسمّيه السويسريون،

في حين تندفعُ في العالمِ الخارجيّ غوغاءُ البشرِ على الجُشورِ

دخولاً وخروجاً من المدن؟

تنمو الخُضارُ مُثقلةً بالثَمَر في حقولهم،

تطوفُ الغيومُ فوق «وجه الأرض»

كما نقولها بالإنكليزية،

وأحياناً تنطلقُ الصواريخ في المدى -

وأعني ذلك خرفناً،

«من سطح الطاولة» كما يتداولها البرتغاليّون،

صواريخ فعليّة ترتفع من الأفق،

أو «الخطّ الكبير» إذا كنتُ أوستراليّاً،

تاركاً وراءها عباءةً كثيفةً من دُخانِ العادم،

مساراتٍ انسيابيةٍ طويلةً،

ودائماً المحيطُ في الأسفل،

«آلةُ الماء» كما يقترَحُ أهالي جُزرِ بحرِ الجنوب -

كلّ شيءٍ يحدثُ في أوانه،

«بتوقيتِ ساعةِ إبليس»

وفق قولِ أجدادنا الأثيّر.

ولا أنزالَ أجلسُ هنا بلا قميص،

الكلبُ إلى جوارِي، في أحلام يقظته -

«يتلاعبُ بِكَراتِ القطنِ» كما يطيبُ لهم أن

يقولوا في فرنسا.

قصائد

مدارج الحرّيّة

غمكين مراد

ياسر حجازي

ترنيمة لوركا وقرطبة

«أو ليمهلني الموت حتّى أصير في قرطبة»
لوركا

حلمتُ: أبني لم يَزَلْ حيّ،

ولوركا دميّ،

بيننا مَقْرَبَة

حلمتُ كأنّي:

خلعتُ عن الدار بابَهْ

كانَ على العَتَبَة

قمرٌ مَلّ دورتَه، شاهدأ لا يُجيدُ الكلامَ

وردةٌ ضيَعَتْ دورها في الغرامِ،

سربٌ طيرَ تعلقَ في غيمَةٍ مُجْدِبَة

سربٌ أُبِلَ تَقَلَّتْ من خيمةٍ مُدْنِية

شرفة عاقرٌ مُتَعَبَة

وعلى بُعْدِ متر

رأيتُ المدينةَ كاملةً

خَلَعَتْ سندانَ القيامةِ

على رأسها

شَجَرٌ عَمَدَتُه حَمَامَة

قيلَ نَجَدٌ وقالوا قِئَامُه

وعلى بُعْدِ مترَينَ

الجدران المُتَهَدِّمة

في معبد الذكريات

الجسد في اتجاه

الروح شظايا للجهات أجمع

مائلةٌ

مستقيمةٌ

ساكنة

تغزل للأبد كفتَه

يجوب ببِ الريح

ككاهنٍ في أصقاع الأحزان

بين دساكر الألم

على الأماكن الممحوة الأثر

جسدي بلدّة

تركه

كلماتٌ مجروحة بشوارب نيتشه

وريلكه وجبران

روحي

تختارها كلماتٌ معسولة

ببصيرة العماء لبورخيس

وعدسة الجحوظ لسليم بركات

وتقرير نيكوس

والأثر تجميد للعدم

في أسرار المنمنمات على

مُتسلِّقاً مدرجَ المعبد

ثلاث درجات

عمر الدرجة من

الزمن عَقْدٌ

أصابعي المبتورةُ الروح

ملفوفة على صولجان للريح

ترك على المقبض

صُور الحبّ

محمرّةٌ بدم ينقصني

لا نوافذ للمعبد

لا أبواب

شقوقي تُهَيِّئ للقدّاس قربانه

ومُخَيِّلَة يَرْضَعها إلهه

الريح

إله الجهات

بعيدةُ تلك الأيام

حين كان يترك لخطواتي

العاشقة

يُهدِبنِي الآن أنفاس المُعاش

مُقَيِّدَة في تعبيرها

حيّاً أجوب

في أسرار المنمنمات على

تحقيق

في الخرطوم: شارع اليهود صار شارع الكتاب

مصعب محمد علي

أديب حسن محمد

للكلّ شارع سلطته وقدرته، إما على جذبك وإما على لفظك خارجاً عنه. وهناك شوارع لا تُتيح لك الفرصة لتعرف ماذا تريد، باستثناء شارع «الفراشين» (بائعو الكتب) الذين ظلّوا يحلمون بالاستقرار والاستمرار. فإذا أُتيَتْ شارعهم فانت تبحث عن كتاب أو مجلة بسعر زهيد ومقدور عليه. وهذا ما أتاح الفرصة لكثيرين كي يشتروا ويُرَبِّئوا أرفف مكتباتهم. والحقيقة أن الأمر تجاوز مرحلة الشراء، عندما نشأت بين البائع والمشتري علاقةٌ خلقها النقاش حول كاتب وآخر. فهناك من يُفَضِّل أن يقرأ لجورج أمادو وآخر يحب قراءة ماركيز، وهناك أيضاً من يبحث عن كتاب في اللغة أو التاريخ السياسي أو الاجتماعي والديني. ومحبتك التي تدفعك إلى البحث، يُوفِّرها لك بأنّغ الكتاب الموجود جوار «الجامع الكبير». وهنا لا تجد الكتاب فقط وإنما قد تجد الكاتب السوداني - شاعراً أو قاصاً أو روائياً - وإن لم تجده فما عليك إلا انتظاره فحتماً سيأتي. وبذا صار لهذا المكان أو الشارع سطوته وسلطته.

حسين خميس مثلاً أحترف مهنة بيع الكتاب الثقافي منذ أكثر من 15 عاماً بدأها جوار «الجامع الكبير»، وهناك عرف الراحل البروفيسور عبد الله الطيّب، وصار صديقاً للقاص الراحل زهاء الطاهر، كما عرف من قبلهم القاص عثمان شنقر، والشاعر عبد الله الزين، والشاعر الصادق الرضي وغيرهم من مبدعي بلادنا الذين، كما قال خميس، تبادلوا معه المعرفة بالنقاش أو تبادل معهم الكتاب بآخر. فقد يأتي إليه مبدع ويُعطيه كتاباً ليقراه على أن يرده خلال يومَين إذا لم يكن بمقدوره دفع ثمنه، وهكذا نشأت الصداقة.

«لكن أين هم الآن؟ ألا يعرفون أننا انتقلنا إلى شارع جديد نأتيه منذ الثامنة صباحاً ونغادره في السابعة مساء؟ لقد تبدّل الموقع والشارع، لكن لم تتبدّل مشاعرنا تجاه المثقفين الذين تاهوا وتُهنا عنهم». يقول خميس ويُضيف: «في بلادنا تتغيّر اللافئات وتتغيّر أسماء الأحياء والشوارع كما تتبدّل أوراق العملة بكل سهولة تبعاً للمزاج».

اليوم، معظم «الفراشين» (باعة الكتب) موجودون في «شارع 21 أكتوبر» وتقاطع «شارع بابكر بدري»، وهذا الشارع كان يُسمّى قديماً «شارع 19»، فهو شأنه شأن شوارع كثيرة بدلت أسماءها. فـ«شارع السلطان» صار اسمه «شارع السيّد عبد الرحمن»، و«شارع علي عبد اللطيف» كان يحمل اسم «شارع إسماعيل باشا»، و«شارع الحرّية» تغيّر اسمه مرّتين من «شارع نيو بول» إلى «شارع السيّد علي الميرغني» حتى أصبح «شارع الحرّية»! أما «شارع الملكة فيكتوريا» فقد تحوّل إلى «شارع القصر»...

«شارع 21 أكتوبر» حالياً («شارع 19» سابقاً) سكنت واستقرّت فيه أسرٌ سودانية عريقة مثل آل عثمان أحمد يس، وأحمد علي سليمان، وآل كشة، وآل مدحت الذين - بالمصادفة - التقيتُ بآبنهم حسيب عبد المنعم (المولود في هذا الشارع سنة 1942)، فحكى لي بأن هذا الشارع كانت تسكن فيه أسرٌ يهودية مثل أولاد مراد الصيني، والياهو ساسون، وفي وقت ما أطلق عليه اسم «الحيّ اليهودي»، فلقد كان لهم فيه معبدهم الذي صار الآن «البنك الأهلي»، وناديهم في عمارة شيخ عبد الباسط وقد نُقِلَ كما هو إلى تل أبيب. وبحسرة قال حسيب: «كان الشارع نظيفاً وجميلاً لأن الخرطوم كلها كانت أجمل وأنظف مدينة في إفريقيا وأكثر أمناً وطمأنينة، فمثلاً سور الكمبوني الذي تأسّس منذ ثلاثينيات القرن الماضي لم يكن يتجاوز طوله المتر، وعندما بناه رجل الدين الإيطالي كمبوني والذي اشتراه من رجل سوداني، كان يعرف بأن مدينة الخرطوم آمنة ومطمئنة. وحين سألناه: هل فكرت يوماً بالرحيل من هذا الشارع؟ قال: ولدت وعشتُ وتزوَّجتُ في شارع 21 أكتوبر، وفيه عرفت معنى التعاضد والتكاتف، وفيه كان يأتي كافوري صاحب اللبن ليضع لنا نصيبنا ويذهب، وبعده يأتي سيحة بالعيش الفينو للإفطار، وعيش الردة لوجبة الغداء... فكيف يمكنني مغادرة هذا الشارع؟...».

تركّت العم حسيب ينعم بهدوئه، وتحرّكتُ أسأل عن كمال وداعة الرفيق الرقيق، فقالوا لي أكثر من عبارة: «كمال يظهر ويختفي كما يشاء»، «كمال المثقف قد يكون برفقة كتاب يقرأه»، «كمال وداعة هذا يوم إجازته»... لكن فريني، الضحوك والبشوش، تبرّع فوصف لي أكثر من شارع لأجد فيه كمال وداعة. فقلّتْ له إني إذا ذهبتُ وفق وصفك هذا فسأكون من التائهين! وهذا ما لا يرجوه لي كمال وداعة الذي استطاع أن يفتح نوافذ عديدة للإطلاة على عوالم الفكر والرواية والشعر. فلقد عُرف عن وداعة قدرته على توفير الكتاب الذي ترغب وفي ظرف يومَين لا أكثر.

قلّتْ لديسكفري، المتخفص في بيع الكتب الإنكليزية فقط، إنني لم أفهم وصف فريني، فقال لي: «كمال وداعة لم يألف هذا الشارع»! قال عبارته هذه وسكت. فسكّْتُ بدوري عن السؤال عن كمال وداعة - الغائب الحاضر، وكذلك عن محمد نصر الدين الذي لم يعتد على الجلوس أرضاً بكتبه، بل يحملها في شنطته ويتحرك بها كيفما اتفق، فتجده ماشياً في «شارع القصر» أو جالساً في أتبني يشرب القهوة ويتأنس في هدوء اعتاد عليه، أو قد يكون برفقة صلاح، دليل المدينة كما يُقال عنه... وبمقدور صلاح هذا أن يدلّ أصدقاء حسين خميس إلى «شارع 21 أكتوبر» حتى يلتقي الجميع.

إلى زهير بن أبي سلمى

«سُمْتُ الحياة» يقول زهيرُ، ويُطْفِئُ في الجاهليَّةِ نورَ الألم.

فكيف إذا مرَّغْته المنافي

بوحل الغياب؟

وكيف إذا جرَّدوه

رويداً... رويداً...

من الإنتماء لأيّ صعيد؟

وكيف إذا صار ضيف الرياح

فثُلَّقيه حيناً إلى الشرق

حيناً إلى الغرب... حيناً شمالاً...

إلى قُطْبِ حزن مكين.

وكيف إذا ألبسوه ثيابَ الرحيل

وخاطوا فراغاً رهيباً على مقلتيه؟

وكيف إذا صار يوماً

أسيرَ الجهاتِ

وقد أُلْخِنتُهُ للغائ؟

فصاغَ على شرف الصامتين

مساءً،

وغطَّ عميقاً إلى أذنيه بنوم يَقطُّ؟

وكيف إذا حاصرته جيوشُ الأفاويس،

أو أَسْقَطْنَتْهُ فتاوى الإمام؟

ثرى هل يتوبُّ عن الشُّعرِ دهرًا،

لأنَّ الفقيه استشمَّ

عبيرَ الغَوَايَةِ من شطر بيتِ رميم؟

وهل سَطَّطَني منه الحبيبة،

والليل، أمْ يُسْتَتَابُ؟...

«أظُنُّ السؤالَ جديرًا»

يقولُ الغيابُ،

ويُغْلِقُ ديوانه الجاهليّ زهيرُ

فتبقى الحكايةُ مثلَ الهواءِ

ويبقى صداها،

ويبقى لمن قد رواها

عذابٌ... عذابٌ

كتاب

كاميرا لميس سعيدي

سامح كعوش



والظلال، وتشير دائماً إلى هذا الآخر الرجل القاتل الطيّب، تقول الشاعرة:

«في نهاية كل فيلم

يدخل البطل الطيّب قاعة السينما

ليقتل بمفرده الوقت

شريد جميع الأفلام».

أما السينما فإنها هذا الشغف المشاغب، لأنه اللا حبّ في الحبّ، ولأنه شهوة القتل في ابتكار النهايات، فيها هو البطل الذي يكره نفسه، يحضر ليقتلها، في قاعة السينما، لأن رتبة الحياة تخنق أنفاسه بالتكرار المتسارع، في مشهديات الأفلام الرديئة، لأول مرة، وثاني مرة، وثالث مرة، وللمرة الألف.

فهنا هذا البطل هو الواقف خارج الشاشة، أمامها، لا داخلها، يصنع أحداث حياته خارج السيناريو المكتوب مسبقاً، هذا البطل الذي يبحث عن أقصى متعته في الحياة، يشعر بالرضا عن ذاته المدينتيّة الكريهة، تقول لميس سعيدي:

«لا يحب الأفلام

لكنه يشاهدها

ليشمّ رائحة فمه».

الشاعرة الجزائرية لميس سعيدي في مجموعتها «إلى السينما» (دار الغاؤون) هي التي «نست حقيبتها» ولم تنس التفاصيل الصغيرة التي تصنعنا كبشر، تُبقينا على قيد معاناة وحياة. الفتاة التي ذهبت

مع الذاهبين ولم تدع قيادة الغواة، صنعت معجزة نبوءتها الشاعرة، إنما بعين الكاميرا/ السينما، هي التي ركضت خلف المُشاة في الشارع كأنها الطفلة في دهشتها المُفرطة التي لم تُشع الكتابة لها فاستعانت بالسينما لتقول فيها دهشة المغاربة، أمام الشاشة الكبيرة، حيث وقفت هناك في الوحدة، تصوّفها الحدائي في القرن الحادي والعشرين، التصوّف الذي يجعل من الحضور في قاعة سينما طقس صلاة وخضرة.

هي لميس سعيدي في أسودها القاتل، يُزيح الأبيض جانباً لأنه منتصف الطريق إلى أرواحنا الشاسعة كالفضاء، كسعة النور الذي ينتحر حين يضيق به النّفس، أو تُعلن حربها ضدّه الحياة، ولا نعرف من هو الشرير ومن هو البطل في رواية الحياة المخادعة لأننا نعيش الفيلم المفتوح النهايات، ولا ينتهي وإن أشارت سعيدي إلى نهاية كل فيلم، فلأن الأفلام تتشابه ولكنها تحكي قصصها التي تختلف، وتقع في لعبة الألوان

لا للمقام

ولا للمقام

ولا لتقسيمات هذا العود

أو من أجل إيقاع سُبُكينا

بل هذه الأوتارُ بعضُ خيوط دمع

سأل في جسد التراب

وقد جرى من خدّ عاشقة

تطلّ على التلالِ الغارباتُ

لم يروها دفء الحبيب

لأجل هذا الآن نروينا لتروينا

ما هذه الأوتارُ؟ فُغرُ العود؟

فُغرُ السنديانِ العودُ

يلثمُ طفلةَ القمح التي حسرتهُ عنها الريحُ

وَحَلّ في عرسِ لأقدامِ الصبايا فوق آهاتِ

يوماً سنديانا؟

/

في يديّ خمَرٌ يغني

والغناءُ يرُنّ مثل الضوء فوق العشبِ

أين الليلُ راحَ؟

أنا أرى نخلاً عظيماً ينحثُ الآفاقُ

يهبرني ويأخذني إلى سفحِ الصهيلِ

هذا الحصانُ بكى لنشوتهِ

ففاضَ النورُ في جنتيّهِ

فَضّ الماءُ عن جسدِ الحجازِ

وَحَلّ في عرسِ لأقدامِ الصبايا فوق آهاتِ

العنبُ

بغنائهنّ تخمّرتُ أجسادهنّ مع النبيذِ

فخبّاً الإيقاعُ في قلبِ الخوابي

كي نغنيَ ما رأى... فُرى... نرى

/

فُدّت من الدمعِ الأغاني

والمَقامُ مُقامنا في لحظةٍ كونيّةٍ أبدا

عرفنا الموتَ حتّى حلّ في أحوالنا أحداً...

ولا أحدا

ودرنا بين أفلاكٍ تدورُ بنا

فما كانت أصابعُنا على خدّ الكؤوسِ

تغالِبُ الرجفاتِ

بل أوتارُ من رحلوا تعانقُ

دوئنا المددا

رهبانُ هذا الخمرِ نحنُ وخمرُنا

غبنا عن الدنيا...

فخُرناها

وما عادتُ لنا روحاً

ولا عدنا لها جسدا

فما كانت أصابعُنا على خدّ الكؤوسِ

تغالِبُ الرجفاتِ

بل أوتارُ من رحلوا تعانقُ

دوئنا المددا

رهبانُ هذا الخمرِ نحنُ وخمرُنا

غبنا عن الدنيا...

فخُرناها

وما عادتُ لنا روحاً

ولا عدنا لها جسدا

عمر سليمان

قصائد

أبجدية

محمود سليمان

كيف أتجاوزُ مع
الليل؟!

وليس لدى من

اللغةِ غيركِ،

وبلا مادةٍ يتحركُ العدمُ

في فضاءٍ وهوهتكِ

الملائنةِ

بحيرِ النزقِ

وغيارِ اللغة.

حتماً سأتبّع آثارَ نعلَيْكِ

لاكتشفَ ما تمتطيهِ هذه

الأبجديّةُ

في قطيفةِ الجسدُ

كيف يتلصّصُ الليلُ

على الليلِ

وكيف ينحني النهارُ بشموخِ

ليقفَ على بابكِ

كشصّ

وأَي لغةٍ يمكنُ لها

أنْ تستوعبَ مفرداتكِ

المنتشبةُ

بالعزلةِ...

في مجرّاتِ الرمزِ

وهاويةِ الكلامِ

وأَتبّعُ ما يرمزُ إلى أجاصِ
شجركِ

وبرتقالِ وهجكِ اللّمّاعِ

فتمةٍ من يحتمي

من النارِ

بالحجيرِ

وبالحجيرِ

من النارِ

قلبي معكِ

خبّئيهِ إذأُ

في بريدِ يديكِ

وأبرقيهِ رسالةً

كلوغو لزهرهِ الفقرِ

السكرانةِ

في غنى جسديكِ

الفاحشِ

أنا شاسعُ

إنّ لم تكنْ هذهِ المرأةُ

كزّمل «1»

إنّ لم تكنْ هذهِ الدوقةُ

أوركسترا شفافِ

ودروعُ

كيف أصنعُ من اللغةِ

قمرأُ

لاصطيادِ قمركِ

ومن قمركِ

أشبكُ اللغةَ ذاتها

بخيطِ إبرهٍ

وأمّحي

كشبورةِ الصباحِ

هـ

ذ

هـ

من جعبة الحب

مروان مخّول

في موكبِ قوّادهِ النّزواتِ
أو خيلِ الخيالِ.

مَن حَبّها قبلي له الحظُّ المظفّرُ

إذ رأى مَن حَبّها بعدي يضيّع وقته

في محو ألف قصيدةٍ وُشِمّتْ

على جسدٍ أغرَّ تحتَه

خَتَمَ الذي من ملّةِ الأبطال.

يا حُبّنا أرفُق بنا

سَيِّحُ مزارعَكِ المليئةِ بالفرخِ

قد يعبُرُ الغيرانُ من فوقِ السياجِ

فيسرُقُ الوَقْتُ الكفيلَ بقبلةٍ فيما

نطارِدُهُ

قد لا يُفرّقُنَا ولكن

قد يؤخِّلُ لحظةً كادت تَحَلّ.

لو حُبّها اكتشفَ المكاسِبَ من

قصائديِ الغنيّةِ

كان طالبيني بعضُ الشهرةِ

المستحدّثةِ.

أو كانَ بذلّني برسّامٍ يُقاسمُهُ

الغنيمةَ

إذ يُوقّعُ تحَتّ لوحتهِ «المحبّةُ»

بل ومعَ هذا أظَلُّ أنا الشريفُ ابنِ

الزّيهِ

ولا أَسْمَى المُنحَلّ.

يُمرّقُ الصمتُ المدوّيَ فيهما:

يُراوغني بيومَ بعضُهُ عسلُ

وأخِرُ كلّهُ بَصَلُ،

أنا القنّاصُ تلبّخُ ريقَها مَنّي الطيورُ

عدا محاسنها التي كرّرت وفرت من

صليبي

مثلما فعَلَ الحجلُ

الله... ما أذكى الحجلِ.

الخِلد

باسمِ سليمان

لستُ خِلداً من
الخلودِ

بل

لأنّي خلدتُ للأرضِ كآدمَ

هو على سطحها يشقُّ أخاديدَ

بالدعاءِ

وأنا أحفرُ أنفاقاً بالمخالبِ

أليس الدعاءُ مخلباً ينكأ كثافةِ

السماءِ

أليس المخلبُ دعاءً في خفّةِ

الأرضِ

أعمى، فلا أحمل مصباحِ

ديوجينِ

أنفاقي، صراطُ لا يُضعضه بصرُ

وبصيرةِ

أعمى، يا للسداجةِ اللغةِ

اللغةِ حجابٍ وليست نفقاً

لذلك لا دعاء لي

أرغمُ ما حطّمه إذ يُواري سوءته

لا أرفعُ رأسي داعياً عليه

كيف لا ينظر تحت قدميهِ

والحقيقة واضحة ككسوفِ

نفقِ واحدٍ يا آدمَ

كأوديبِ

وساعتها اضرب بعصاك كلِ

الطرقِ

تعال يا أبا التشابهِ

لن أبخلُ عليك بعلمِ

عدّ إلى رحم هذه الأرضِ

واخلعُ عنكِ الاصطفاءِ

استمتع بحمّامِ شمسِ

تشقّق وليكن لملمسكِ وجهِ

سندبانة عجوزِ

احنِ هذه الهامةِ

ولنكن دابّتينِ

ندبٌ... ما شاءت لنا الغريزة.



تحويل اليوم إلى كلمات

النبية

القرى التي تركناها خلفنا لم تكن أمكنة على الإطلاق، بل تواريخ عابرة منقوشة في سلوك الناس وعاداتهم.

من سفوح الجبل اللبناني أكثر ما علق في ذاكرتي هو مزار النبية. قربتنا البقاعية كانت تؤمن بالمساواة لذلك احتوت مقاماً لنبية في أغلاها، ومقاماً آخر لنبي في أسفلها.

كانت النبية أمّ القرية: لا أحد يعرف اسمها أو من أين أتت أو من شيد لها هذا المزار. الكل يناديها «النبية»، وتتعاقب الفتيات على إشعال الشموع لها كل ليلة خميس، وتنظيف غرفتها الصغيرة وتبخيرها، ثم تزينها بالورود.

النبية كانت اختصاصاً نسائياً محضاً. نساء القرية كن زائراتها الدائمات. ولا أذكر أنني لمحت رجلاً قرب ضريحها السحري. كنّ يأتين ليبكين أو يتبادلن أطراف الحديث أو يدفن أطفالهنّ الموتى بين يديها كي تكون أمّهم في الآخرة.

مرة سألت زائرة عمّن تكون هذه المرأة، فقالت: صديقة، قديسة، ثمّ قالت: لعلها مريم العذراء الطاهرة.

تذكرت أن لكل بلدة مسيحية مجاورة «سيّدة» تحميها. فكّرت كيف كان السكان المسلمون يزحفون لزيارة «سيّدة بشوات» القريبة الذائعة الصيت للتبرّك وإيقاء النذور، وكيف كانوا يدفنون أحبّتهم في المدافن نفسها رغم اختلاف طوائفهم.

مرحباً زينب،

نحن بخير رغم أنف جميع الطغاة. تؤثر وأعصاب مشدودة على آخرها. تذكرت فيلم «تيتانيك». لم يلفت نظري الممثل الذي ربّما

في سوريا الكبرى، تلك البقعة التي تعاقبت عليها حضارات الدنيا، لم نعرف الحقد والتطرّف إلا حديثاً... حين صار الدين رجلاً يأمر وينهي ويقتل باسم إله... كان أليفاً وصار وحشاً.

في حديقتها يرشح زيتاً مقدساً.

والناس الأغبياء، من بين كل رواياتها الخرافية الجميلة، اختاروا تصديق هذه الخرافة فقط!

زيت الوحدة

في البلدة الأميركية التي أقيم فيها، امرأة سبعينية لا يزورها أولادها أبداً. تفتح الباب كلما سمعت خطوات ساعي البريد ثم تبدأ الحديث معه قبل أن يقترب. يتمتم الرجل كلاماً عاملاً، ثم يبتعد مُسرِعاً - قبل أن تُنهي حديثها - لتوزيع الرسائل على بيوت الحي الأخرى.

في حينّا امرأة تجمع كل ميداليات حياتها السابقة: مفاتيح وشرائط وعلاقات لا يُقدّر أحد آخر قيمتها. تحلم كل ليلة بموافاة زوجها الراحل، تطرد أطفالاً وهميين من حديقتها وتثر الجيوب لإورّ لا يراه غيرها. تدّعي أن للبيت باباً يُفضي إلى الحياة الأخرى حيث تتحوّل ملكة لكننا لا نرى تاجاً على رأسها الهرم في الصباح. لم يُصدّق أحد السيّدة شارلوت التي تقود سيارتها ببطء شديد كل يوم إلى السوق القريب. الكل يبتسم لها كما يبتسمون لطفل لم يبدأ الكلام بعد كلما شرعت في قصّ رواياتها الخرافية.

بالأمس رأيت الجارة العجوز في نشرة الأخبار محاطة بجمع غير قليل من الجيران والزائرين. كانت تقول بعينين دامعتين إن تمثال العذراء

رسالة من الصديقة جانسيت علي

كان فتى أحلامي وأنا صغيرة، ولا ساحرات التقنيّة. بل تذكرت رجلاً كبيراً وامرأة حين حاصرهما الموت أمسك الرجل بكمانه وصار يعزف الموسيقى. رغم أنف طغيان البحر غرق

الغاوون

شهرية، شعرية، تأسست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الغاوون الثقافية»، وهي المؤسسة الأم لـ: مجلة «نقد»، دار الغاوون للنشر والتوزيع، جمعية الغاوون للترويج للأدب العربي في العالم

رئيسا التحرير

زينب عسّاف - ماهر شرف الدين

الإخراج الفني

مايا سالم

الرسوم والكاريكاتور

عبد الله أحمد

المدير المسؤول: زينب عسّاف
العلاقات العامة: كارمن شمعون
الإدارة المالية: جوليا سابا

لغو الغاوون

تقدمة من الفنان إميل منعم

مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأمريكية، ميشيغن، ملفنديل، هينا ستريت 17953 - ت: 0013139089626
U.S.A: 17953 Hanna st
Melvindale MI 48122

مكتب الإدارة

لبنان - بيروت - ص: ب: الحمرا 113 - 5626
ت: 0096171573886

المراسلات

info@alghawoon.com

موقع «الغاوون» على الشبكة

www.alghawoon.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً. أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

داعمون

سليم الصحناعي
فادي خياط - حامد العجلان
نديم ضومط - عون جابر
فارس عدنان - أحمد نعمة
أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضّلوا عدم ذكر أسمائهم)

■ لمعاودة «الغاوون» اتصل على 009613835106. علماً بأن الحد الأدنى للتبرّع 200 دولار.

بطاقات بريدية

الناصرية - جنوب العراق

زقورة أور - المعبد القمري الزمان: أيلول 2010

جندي أميركي يصعد مُدرّجات زقورة أور بكامل عدّته العسكريّة وملحقاتها الالكترونيّة يضع النظارات المضادّة للأشعة ما فوق البنفسجيّة وينظر حواليه،

كمن يبحث عن ملجأ يختبئ فيه ربّما في السماء ليس أمامه إلا الرمال الممتدّة تزحف فوقها جنادبٌ صغيرةٌ تخرج من الثقوب وأخرى فولاذية ضخمة بألوان برّتة. أخرج للكاميرا

نصبا فوق قوائم سوداء وبدأ يتهيأً لالتقاط صورةٍ ما يدور على نفسه شرقاً وغرباً، أعلى وأسفل كمن يحاول اقتناص لحظة نادرة الشمس تجنّب إلى الغروب صوت المؤذّن من بعيد مثل ريح رملية تهبّ على شاشة الهيولي. ثرى هل كان يعرف أن الصورة التي استقرّت في بؤبؤ العدسة كانت للشرق والغروب معاً.

بابل - جنوب بغداد

الزمان: حزيران 2009

أقلّب بيدي حجارة الطوب وأنا أدوسُ طرقات المدينة القديمة أسأل هيرودوت عن مكان الجنائن المعلّقة التي صعدّها برِفّةٍ قائده،

الإسكندر المقدوني.

لكن هيرودوت لم يذكر شيئاً سوى حجارة الطوب التي بها بُنيت بابل وكاهنة وحيدة تجلسُ القرفصاء

في أعلى الجنائن إلى جنب غيمةٍ سوداء. الغيمةُ في مكانها اليوم وحجارة الطوب لم تزل في جدران البيوت والأسوار

أما الكاهنة وهيرودوت فلم يبرحا مكانيهما هنا في أعلى المشهد الذي بدأ يهتزّ من إطلاقات الراجمات التي تحرش القاعدة العسكرية الأميركيّة عندما تذكرت فجأة أن دليلي هيرودوت كان الكاتب العسكري لقائد محتل، جاء إلى هنا قبل 2300 عام.

الإسكندرية - مصر

الكورنيش - موقع الفنار القديم الزمان: كانون الأول 2007

فنار الإسكندرية العظيم ينام مثل عملاق ججري مُهشّم الأطراف في عمق البحر. كفافيس راقدٌ في ضريحه أنا أنسلّق الفنار أنادي الغرّة: تعالوا... تعالوا...

الناسُ والبيوت في ليل الإسكندرية رسوم هيروغليفيه على صفحة بردية تتقاذفها الأمواج.

الفنارُ في عرض البحر كفافيس في قبره وأنا في أعلى الفنار أنادي؛ لم يحنِ الغرّة

نحن الذي جاء.

سيناء - جبل الطور

الزمان: تشرين الأول 1992

يصعد البشر عندما يهبط الله. الوادي المقدّس قدّم إله والصمّت المُدوّي أصداء خطواته.

شجيرة الرّمّان تحني قامتها ثمراتٌ حمراء تخفقُ في العتمة مثل قلوب خائفةٍ بالأحرى الجنان ليست بعيدة جداً من هنا وهذه الثمراتُ تكاد الشروق عينٌ تحدّقُ من جمجمةِ الكون

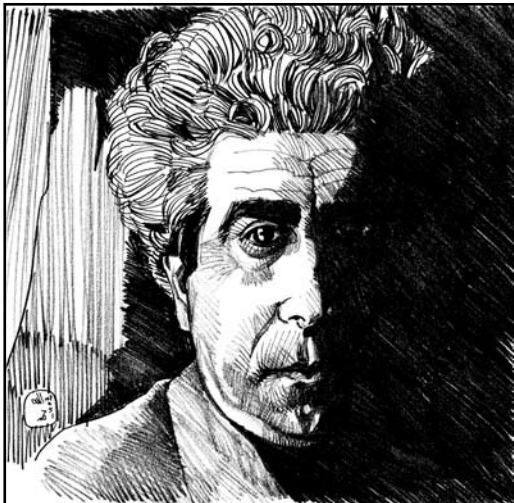
أمامها أختاتون وموسى يتنازعا عرش الوجدانية... أجلسني أحدهم على صخرة في أعلى الجبل وقال:

هذه صخرتي، ماذا ترى؟ قلتُ: أسألها هي.

سوريا - قلعة الحصن

الزمان: تمّوز 2000

تترجّع فوق سفح شاهق لم تنزع عن كثفها القفطان الأسود ولا الصلبان التي اتّخذت لها يتقاذفها طحليّتا. التسورُ المحلّقة تفتح أجنحة فتبدو كالصلبان الطائرة. السلام التي شُيّدت لتصلّ السماء بالأرض يتدفّقُ منها السائحون مثل قنوات الماء الفاسد



جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها

شوقي عبد الأمير

ابني الصغير يُشهرُ سيّقه البلاستيكي بوجه فارس تحجّر في هذا المكان... آه يا صغيري؛ إن سيوف الأديان كلّها مسلولة والجيوش الغازية تؤمن بالآلهة أكثر من الرسل والشعائر أما التاريخ فهو الرماد الذي لا تمحوه إلا النار.

باريس - برج إيفل

الزمان: نيسان 2011

أمام برج إيفل رأيت أدولف هتلر يُحممُ وهو ينظر بفضول إلى السلم الميكانيكي العظيم الجنود الألمان كانوا يُمشطون شوارع باريس كامرأة تمسّد شعرها في مرآةٍ عاشقة كتيبة المومسات التي أمر الفوهرر بأنّ تستعرض تحت القوس ما زالت تمرّ بإيقاع عسكري هادر على بُعد بضعة أمتار

مريماتُ الرخام في سجدة وخشوع فوق ضريح نابليون بونابرت أديسون، في مكتبه الخاص أعلى برج إيفل يُطفئُ الشمعة الكهربائية الأولى التي أضاءت ليل الكوكب أحاول الصعود أشقّ طريقي بين آلاف السيّاح الذين ينتشرون كاللبلاب فوق السطوح لا أحد يرى ما أرى لا أحد يتذكر حتى البرج، فقد أشاح بوجهه هو الآخر أمام هذا العابر الغريب.

مجلة «واوان»

يُحرِّرها: الضاحك بسبب

فهرسة وتصنيف!

☞ على ذمّة أحد رواد المنتديات الالكترونية، بلغ التسيّب والجهل بإحدى المكتبات الحكومية العربية أن قامت بتصنيف بعض أعمال الكاتب الراحل عبد الرحمن منيف على الشكل الآتي: «الأشجار واغتيال مرزوق»: زراعة! «عالم بلا خرائط» + «شرق المتوسط» + «مدن الملح»: جغرافيا! «سباق المسافات الطويلة»: رياضة!

أخطاء طباعية

☞ أمسية ثقافية عراقية أقامها «نادي الكتاب في كربلاء» تحمل عنوان «ثقافة الجدران» تحوّلت بسبب خطأ خطاط الياطة إلى «ثقافة الجدل»! على ما ذكر ملحق «الصباح» (16 آذار 2011). لكن هذا الخطأ - على مفارقاته العجيبة - سيبدو «مقبولاً» أمام الأخطاء الطباعية الفادحة التي ارتكبتها «دائرة الشؤون الثقافية العامة» في العراق بحق الشاعر الاستثنائي الراحل حسين مردان حين أصدرت أعماله الكاملة في مجلدين عدد الأخطاء الطباعية فيهما أكثر من عدد الكلمات.

نفاق المرزوقي

☞ نفى «المفكر» التونسي أبو يعرب المرزوقي أن يكون ابن تيمية «مرجعية للتشدد»!! وأين؟ على قناة «العربية» (برنامج «إضاءات»، 28 نيسان 2011)! لا بل إنه ذهب في نفاقه للقناة الوهابية إلى أكثر من ذلك حين جعله إمام «الحريّة الحقيقية»! فلنسمع: «كان ابن تيمية يريد أن يُثبت حريّة حقيقية لأن الحريّة أساس التكليف»!! لا بل إنه نفى وجود أيّ حدّة في مؤلفاته: «حين تأخذ أهم مصنّفات ابن تيمية... تجد أن نقده بالأساس يبدأ أكاديمياً، ثم يتحوّل إلى النقد التاريخي»! أما الفتاوى التكفيرية التي تحضّ على قتل جميع المخالفين لرأيه، فعزاها إلى «الطرف العصيب» الذي عاشه ابن تيمية!!

انتقاد الجمادات

☞ وكأنما لا يكفي قانون المطبوعات السعودي ما فيه من قمع وانتهاكات، حتى أتت التعديلات الملكية الأخيرة فجعلته قانوناً للإرهاب أكثر من كونه قانوناً للمطبوعات. فقد بات يمنع منعاً باتاً توجيه أي انتقاد مهما كان صغيراً إلى المفتي أو رجال الدين أو رجال الدولة بما فيهم الوزراء والمدراء والموظفون!! أما العقوبة فهي غرامة بنصف مليون ريال! وتعليق صدور المنشورة بصورة مؤقتة أو نهائية!! إذًا، لم يبقَ أمام الصحافيين السعوديين إلا الكتابة عن عالم الجمادات! وليحقوقوا أنفسهم قبل صدور مرسوم جديد.

مأساة جابر عصفور

☞ «كائنات طفيليّة يجب على الإنسان ألا يهتمّ بها»، هذا هو ردّ الدكتور جابر عصفور على كاتبة مصرية قالت له أثناء انتخابات اتحاد الكتاب: «أنت قاتل وليس لك مكان بيننا»! وعلى الفور قام عصفور بشخصنة الحادثة قائلاً لوكالة «اليوم السابع» بأن الكاتبة «حاولت أن تثار لنفسها حينما رفضتُ خلال تقلّدي منصب رئاسة المجلس الأعلى للثقافة طلباً تقدّمتُ به»! ويبدو الوزير السابق غير مصدّق بعد بأنه بات شخصاً فاقداً للاحترام بين المثقفين، لذلك هو يردّ أي انتقاد له إلى عوامل الغيرة والحسد والثأر.



نزيه أبو عفش
شاعر في خدمة
السلطة؟

شعراء دجّالون

☞ قبل بضعة أشهر، وتحت عنوان «وفاءً للذكرى العاشرة لرحيل القائد الخالد حافظ الأسد» اجتمع أكثر من 50 شاعراً سورياً للمديح والدجل والنفاق، في «مهرجان شعري» رعاه فرع «حزب البعث» في حماة. وفي الآتي نذكر أسماء بعضهم لتعريف القراء بهم: عبد القادر الحصري، راتب سكر، ثائر زين الدين، فاديا غيبور، رضا رجب، عبد المجيد عرفة، محمود حبيب، محمد عباس علي، معاوية كوجان، نزار بني المرجة، أيمن رزوق، سليمان السلطان، إسماعيل ناصيف، محمد دندي، عبد الوهاب الشيخ خليل، محمد عدنان قيطاز، محمد منذر لطفي، محمد ياسر البرازي، حباب بدوي، محمد قسوم، عز الدين سليمان، محمود عزو الحسن، حكمت سنكري، شريف سيفو، محمد خنيسة، محي الدين محمد، منذر شيجاوي، طلعت سفر، علي الزينة، خضر عكاري، أحمد بشار بركات، حسن وسوف، رضوان حزواني، رضوان السح، ممدوح سليم، يحيى خضور، ممدوح سكاف، عبد اللطيف محرز، مصطفى العلواني، غازي سليمان، مروة حلاوة، عبد الرحمن إبراهيم، عبد الكريم الناعم، إبراهيم عباس ياسين، مصطفى صمودي، ديمة القاسم...

ضمير حسن حميد

☞ «خورخي لويس بورخيس: الأعمال الكاملة» (ترجمة: بسام رجا) كتاب صادر منذ سنوات لدى «دار كنعان» وقع بين أيدينا مؤخراً، وأفرغنا فيه أن القاص الفلسطيني حسن حميد هو من كتب المقدمة. وبالفعل لم يُحبّب حميد ظننا، فقد أتت مقدّمته فقط لتحذير القارئ العربي من بورخيس «اليهودي من ناحية الأم» والذي «ناصر المشروع الصهيوني منذ بداياته». بالطبع، انتقادنا للمقدّمة ليس نابعاً فقط من كونها اقتصرت على الجانب المظلم في شخصية بورخيس، ومحاوله شيطنته أمام القارئ العربي لتغييره منه، بل من كون من يفحص ضمير بورخيس وأخلاقه هو مدّاح الطغاة حسن حميد؛ الذي من بين مآثره «دراسة» مطوّلة في مديح عبقرية القذافي الأدبية وهي بعنوان «قصص كشافة لرجل يماشيه التاريخ»!! ومما يُسبغ عليه من ألقاب إلهيّة العشرات، ننتقي الآتي: «القذافي هو الاسم المنار الذي جاء بعد طول انتظار»، «آخر الشعراء والأدباء والحكام والفلاسفة»، «رجل شغل الناس فكراً وحضوراً»، «التاريخ يماشيه ويُحبّب له نقشاً ومكانةً وأبديةً»... إلخ.